

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

ՀԵԹՈՍԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ՊՐԱԿ 4 • 2012-2013



Թագաւորը սիրուն աղջկան նստեցնում է նժույթի
դասկան, տանում իր դղյակ: Մեծ ու ճոխ Հարամնիք է
սնում ու որրին դարձնում ինդուշի:

Գրիմ եղբայրներ, «Քույր ու եղբայր»

Թագաւորի պալատում մի պատալ կնիկ կար, որ նրա աղային քուտիկուն էր անում Հարամնիքի եղբւր
աղջկա չորերը հանում ա, որ լեղացնէ՝ բռնում ա, չլուծում:

«Գառնիկ աղայեր» (Վաղարշապատ)

Ժամհար, քու ժամը ձենես,
Քու անաւուն Աստիածը սիրես,
Էկնա, ինքնավորի տղին առես,
Դանակ չսրի, քուրը չգնի,
Իմ գառնիկ ախպոր վզին չգնի:

«Ախպիր գառներ» (Ջաֆարապատ)

«Հափարվեցեք, հափարվեցեք, ծառաներ,
Եզ ձգեցիք իմ մատաքայա ուռկանները:
Ծառաները վազեցին, ուռկանները ձգեցին և
Վարդունն հանեցին»

«Վարդունն ու Յուզկր»

Թագաւորի կնիկը պատմում է մարիոնն իր գլխին անց կացածը, ու էն էլ, ինչ էն օխընիկը իր աղբորկին ին
ու Վածու Հրամանաբով էն օխընիկը դառնում ին էլի մարիմ ու իրանց քիֆը Հիգ ապրում ու փառաբանութիւն
տալի Վածուն:

«Օխան աղբէլն ու մի քուր» (Թփֆիլա)

Երկու որրեր,
Քուր ու ախպեր,
Կորած գնում են Հետու,
Լներ փնտ,
Հասնին երկար,
Ու աղբայր կա, ոչ տուր:

Հովհ. Թումանյան,
«Գառնիկ ախպեր»

Մարտն էկեր էր, տապրոս պնտիսկրոս տեղ
քուր էր գոյի:

«Քուրիկ, ծառայ մնա, իդա գմշո
պնտիկ տեղաց քուր իմի մ»

«Չէ, ախպեր, մի իդաի, կեդիս գմշո»

Կերթնան, կերթնան՝ տղին դառնում պնտիկ
տեղ քուր կը տեւանա, էլ քրոջ իմաց չի տա,
կը գալի վրնն, կը խնն»

«Գառնիկ ախպոր Հեղիաթն»
(Մուշ-Բաղանքին)

...էլ ինի մեջ խառ բաշ դյառ, մակուն կնիկ
չյուրու խոն կերթնա: Քյուրն ի, որ կախմա,
ինն ուր ախպեր էլալ գյառ, կկզկի գլխին,
տառտեմ խոտ կցաչի կպոնի ծեռ, մեջ
տեխնն կուլա, մեջ տեխնն խոտ կուտա
ախպոր պերան, կերթնա:

«Երեմեա ինկապոր»
(Վաղարշապատ)

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես



VOSKÉ DIVAN

Journal of Fairy Tale Studies

Պրակ 4 • 2012-2013 • Volume 4

1981

ՀՈՎԻԹԱՆԻԱՆԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ
Hovhannes Toumanian Museum

Հանդեսը հրատարակում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժինը և *Fabula armeniaca* ծրագիրը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի:

Նյութերը տպագրվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանի և Երևանի պետական համալսարանի գիտական խորհուրդների երաշխավորությամբ:

Նախագծի հեղինակ և գլխավոր խմբագիր՝
Խմբագրական խորհուրդ՝

Ալվարդ Զիվանյան
Նարինե Թուխիկյան
Կարին Բեկ
Ելենա Կարաբեգովա
Նելլի Խաչատուրյան
Նինա Հայրապետյան
Գոհար Մելիքյան
Սոնա Մեֆերյան
Անահիտ Վարդանյան
Նվարդ Վարդանյան
Սարգիս Հարությունյան

Գիտական խորհրդատու՝

Շապիկին՝

Վարդգես Սուրենյանց «Գանձիկ ուխտեր», 1906

Editor:
Editorial board:

Alvard Jivanyan
Narine Toukhikian
Karine Bec
Elena Karabegova
Nelli Khachaturian
Nina Hayrapetian
Gohar Melikian
Sona Seferian
Anahit Vardanian
Nvard Vardanian
Sargis Harutyunian

Research consultant:

Cover illustration:

Vardges Surenyants "Brother Lamb", 1906

ISSN 1829-1988

Ոսկե դիվանը միջազգային հեքիաթագիտական պարբերական է՝ հրատարակվում է տարեկան մեկ անգամ: Հանդեսն ունի գիտական հոդվածների, ամենամյա գիտա-
ժողովի նյութերի, նոր հրատարակությունների, ցուցահանդեսների, հաղորդումնե-
րի, իրադարձությունների և մատենագիտության բաժիններ: Ուշադրության կենտ-
րոնում հայկական քանակապես ու գրական հեքիաթն է, սակայն տպագրվում
են նաև այլ մշակույթներին առնչվող նյութեր: Նյութեր կարելի է ներկայացնել հայե-
րեն, ռուսերեն, անգլերեն և ֆրանսերեն:

Voske Divan is an international journal of folk and fairy tale studies. It contains the following
divisions: Articles, Annual Conference Proceedings (Toumanian Museum), Minor
Contributions, News, Events (seminars, new publications, fairy tale exhibitions etc), and
Bibliographies. Interest focuses on Armenian narratives; however, materials related to other
cultures are welcome too. Language: Armenian, Russian, English and French.

1191

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ
ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ
ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

<i>Թամար Հայրապետյան</i> ՆՎԻՐԱԳՈՐԾՄԱՆ ԾԵՍԸ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ԱՆՏԱՌՈՒՄ (ՀԱՅԿԱՄԱՆ ՀՐԱՇՄԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԻՄՆ ՎՐԱ).....	7
<i>Անի Եղիազարյան</i> «ԼԵՋՈՒՆ ԿՏՐԱԾ ԾԻՏԻԿԸ» ՃԱՊՈՆԱՄԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԹՈՒՄԱՆՑԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ.....	14
<i>Елена Карабегова</i> МОТИВЫ ОПТИКИ И СТЕКЛА В СКАЗКАХ Э.Т. А. ГОФМАНА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	20
<i>Անահիտ Վարդանյան</i> ՀՈՎՀ ԹՈՒՄԱՆՑԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ.....	29
<i>Нелли Хачатурян</i> АРМЯНСКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА ГЛАЗАМИ ИНОКУЛЬТУРНОГО ЧИТАТЕЛЯ.....	35
<i>Նվարդ Խ. Վարդանյան</i> ՍԱՀՄԱՆԱՅԻՆ ԳՈՏՈՒ ՄԻՍԿՈՒԿԱՆ ՀՐԱՇՄԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ.....	46
<i>Թամար Հայրապետյան</i> ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԽԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՍՐԱՅԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ.....	54
<i>Դոար Մելիսոս</i> НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЮЖЕТНО-МОТИВНЫХ ВАРИАНТОВ СКАЗКИ «ЗОЛУШКА».....	62
<i>Ալվարդ Զիվանյան</i> ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԸ ՈՐՊԵՍ ՏԵՔՍ.....	76
<i>Եվա Զարարյան</i> ԵՂՆԻԿ ՍՐՋԱԿԱ ՄՈՏԻՎԸ ՀԱՅԿԱՄԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ.....	81
<i>Դառնե Կարապետյան</i> ОБРАЗ ЛЕСА В ПРОИЗВЕДЕНИИ КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬОНСА «ХРОНИКИ НАРНИИ».....	90
<i>Աննա Հակոբյան</i> ԱՆՏՈՒՄԱՆ ԴԸ ՄԵՆՏ-ԷՔՋԵՆԻՊԵՐԻԻ «ՓՈՋՐԻԿ ԻՇԵՄՆԸ» ՎԻՊԱԿԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄԸ ԸՍՏ ՕՐՑԵԿՏԻՎ ՉԱՔԱՆԻՇՆԵՐԻ.....	97
<i>Աննա Սեֆնյան</i> ԵՐԵՐ ՀԵՔԻԱԹ - ԵՐԵՐ ԽՆՁՈՐ.....	109

ՆՎԻՐԱԳՈՐԾՄԱՆ ԾԵՍԸ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ԱՆՏԱՌՈՒՄ
(ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)

Гаяне Егиазарян
АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «ДОБРО» И «ЗЛО» В ПЕРЕВОДЕ
СКАЗОК ОВ. ТУМАНЯНА 115

Վարդուհի Բալդյան
ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅԵՐԵՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ
ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ 122

Նվարդ Վարդանյան
ՀԵՔԻԱԹԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻՄ ՊԱՏԿԵՐԱՑՄԱՄԲ 128

Елена Гогинишвили
ГРУЗИНСКОЕ ИЗДАНИЕ АРМЯНСКИХ СКАЗОК 136

Արմինե Դանիելյան
«ՀԵՆՁԵԼԸ ԵՎ ԳՐԵՏԵԼԸ» ՆՈՐԱՉԵՎՈՒԹՅԱՆ ԱՄՍԿԻ ԷՋԵՐԻՆ 142

Արմինե Մարտիրոսյան, Անի Տեր-Պետրոսյան
ԻՆՉՈՒ ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ ԵՆ ԽՈՍՈՒՄ ԾԱՌԵՐԸ
ԹՈՒԿԻՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ 148

Ռուզան Միրզոյան
ՄԱՐՍԵԼ ԷՄԵԻ «ԹԱՌԱՄԾ ԿԱՏՎԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ» ՇԱՐՔԻ
ԲՆԱԳՐԻ ԵՎ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ
ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ 153

Անուշ Լալայան
ՀԵՔԻԱԹԻ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ԳՐԻՄ ԵՂՔԱՅՐՆԵՐԻ
«ՋԱՐՄԱՆԱԼԻ ԱՇՈՒՂԸ» ՀԵՔԻԱԹԻ ԹՈՒՄԱՆՑԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ 159

Ant Kojayan
CURSING AND CURSES IN EARLY MODERN ENGLAND:
THE OLD WIVES' TALES AND THE THREE HEADS IN THE WELL 165

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՄԱՆԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄՐՑՈՒԹՅԻ ՀԱՂԹՈՂՆԵՐԸ 173

1181

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում անտառը փորձությունների հաղթահարման գաղտնագիտական վայր է, որտեղ տարիքային մի խմբից մյուսն են անցնում նվիրագործյալ հերոսները: Անտառը տառնում է դեպի ենթագիտակցության ու անշարժության «անդուռ-անպատուհան», «անմուտք-անելք» մի աշխարհ. «Պուճուր ախպերը քյինից, քյինից, անց կացավ յարանա չուեր, քուեր, անց կացավ կյուլու կազանավ լիքը ծղմակնի, ծղրեք, քուեր, վրեքչը հրսավ մին հենց վրեղի, վրեք ոանգը կյարմուր ար: Էտ կյարմուր վրեղավը քյինից, քյինից հրսավ մին մրեծ ամաքաթի, վրեք վրեչ տոռնը ծներ, վրեչ էլ ակուշկա» (ՀԺՀ V 1966, 86):

Անտառում պատճառահետևանքային կապերը խզված են. ոչխարի առջև միս է դրված, գայլի դիմաց՝ խոտ, դռան մի փեղկը փակ է, մյուսը՝ բաց: Ճգնափորը (տարբերակներում՝ ծերունին) հերոսին հուշում է. «Պիտի վերցես միս դնես գեղու առջև, խոտը՝ գառու առջև: Կ'ընցես կ'երթաս, կը հասնես ճոչ դուռ մը, մեկ փեղկը փակ, մեկ փեղկը բաց. փակ փեղկը պիտի բանաս, բացը՝ փակես» (Մովանձտյանց 1978, 216, ՀԺՀ III, 1962, 302):

Նվիրագործյալ տղային է վիճակված հնարավորությունը դարձնել իրականություն, քառսը հաղթահարել, երևույթներին ու գործողություններին տրամաբանություն հաղորդել, անշարժությունը ղեկ շարժման մեջ, ոչ թե քարանալ և խտացնել անտառի թանձր խավարը, այլ նպաստել կյանքի մշտական շրջապտույտին ու տիեզերածնության «առասպելի» կրկնությանը, որովհետև «ոչինչ չի կարող երկար գոյատևել, եթե այն «շնչավորված» չէ գոհաբերությամբ և օժտված չէ «հոգով»» (Յուզաև 1998: 35-36):

Հայ ժողովրդի բանահյուսության մեջ տարածված է եղել «Հազարան բլրով» անվամբ (նաև այլ անուններով) մի հեքիաթախումբ, որի Հայաստանի պատմագագազրական տարբեր շրջաններից գրառած ինը տարբերակների (ՀԺՀ I 1959, 27-48; III 1962, 299-309; IV 1963, 404-407; V 1966, 83-99; VI 1973, 628-632; XI 1980, 121-130; ՀԱՐ 15 1983, 41-42; ՀԱՐ 19 1999, 78-80; Մովանձտյանց 1978, 214-218) դիպաշարը հայտնի է նաև հեքիաթների միջազգային ժառանգությունից և համապատասխանում է Աարեն-Թոմֆսոն-Ութերի համացույցի «Ժողովրդական հեքիաթների տիպերի» (Uther 2011:195) ATU 550 թվահամարին և առնչվում է հեքիաթային անտառի խնդրին: Թագավորական այգուն (եկեղեցուն) պակասում է Հազարան բլրովը: Թագավորի երեք տղաները գնում են Հազարան բլրովը (վիշապի հարստությունը, դևի ոսկիները) քերելու: Եղեգի անտառում երեք ճանապարհների խաչմերուկում, եղբայրները հանդիպում են ծերունուն, որը տեղեկացնում է ճանապարհներից մեկի կործանարար լինելու մասին: Հերոսը՝ փոքր եղբայրը, ընտրում է վտանգավոր ճանապարհը, հաղթահարում բազում փորձություններ, հաղթում դևին, ծեռք քերում բլրովը (գանձերը): Նա ազատում է (գտնում է) եղբայրներին: Եղբայրները հերոսին թողնում են ջրհորում (տարբերակներում՝

կուրացնում են), վերցնում են բլրուլը (զանձերը) և աղջիկներին ու ներկայանում թագավորին՝ իբրև դժվարին առաջադրանքը կատարողներ, սակայն բլրուլը չի խոսում: Ճշմարտությունը բացահայտվում է, բլրուլը երգում է:

«Ծաղկած բախչան» (ՀժՀ V 1966, 83-99) հեքիաթում «Թաքավերը մաթ մնաց, կրոխը շոտ տըվավ, օգից, թա եր բնգնի: Մին էլ օշը կրոխը հըվաքից, ասից:— Դե վեր տու իմ տըղաս ըս, եք զառ բուլբուլը խոսիլ, երբեք տո, վեր մըր բախչան կընանչի: Տըղան քյինաց էն օթախը, ըշտեղ դուշն ար, ընդրան դափագիցը հանից, կլոխ տըվավ ընդրան, խընթրից, վընը երքի: Ջառ բուլբուլը թըփհարից թները, օրախ—օրախ ըսկսից երք ասիլը... Սաղ աշխարքըս էտ օրվանից կընանչից, ծաղկից, ժողովուրթը ուրխացավ...» (Նույն տեղում, 98):

Հեքիաթի կրտսեր հերոսը բոլոր կարգի աղգելքները պետք է հաղթահարի նպատակասլացությամբ, մարդուն սարսափեցնող պայմանականությունների հաղթահարմամբ և իրերի դրությունը դրականորեն փոփոխելու ընդունակությամբ: Հերոսի համարձակությունը, չնայած նախնական արգելքին, բխում է օտար, անծանոթ աշխարհներն ու երևույթները մշակութային առումով յուրացնելու, փնտրված առարկան ձեռք բերելու ու տարածական տեղափոխման ենթարկելու մարդու բնական պահանջմունքներից: Անտառում երեք ճանապարհների խաչմերուկում, փոքր տղան նախընտրում է դժվարին՝ «գեղան—գյալմագի» (ՀժՀ I 1959, 29) (գնացող ետ չդարձողի) ճամփան՝ «անցնելով «հալա» մարթի վըննը չի կոխած տեղերով, հալա մարթի ծընն լըսած վեշ սարերավ» (ՀժՀ V 1966, 85): Հեքիաթի հերոսի՝ վտանգին ընդառաջ գնալու պատրաստակամությունը համապատասխանում է պատումը հյուսվելու ժամանակ իրերի այնպիսի դրությանը, երբ հրաշապատում հեքիաթների դիպաշարերը իրենց ֆանտաստիկ—իռացիոնալ բնույթով համապատասխանում էին կրտսեր հերոսի ենթագիտակցական հուզաշխարհին, ում ծավալած գործողությունները տրամաբանորեն հաջորդում են միմյանց՝ իբրև հստակորեն սահմանազատված և փոխադրված գործառույթներ:

Հերոսը ճանապարհվում է չունենալով ոչ մի հաստատուն գիտելիք իր անցնելիք ճանապարհի և անակնկալ փորձությունների մասին:

«Ավճի Շաբուրի տղեն» (ՀժՀ IV 1963, 27-45) հեքիաթում թագավորը հերոսի առջև խնդիր է դնում.

— «Պտի էրթաս ընձի համար մեկ Հազարան բյուլբյուլ մարես, բերես, թագա շինածս պալատի մեջը պահեն, որ իմ պալատիս թայը էլ աշխարհի երեսը չը գտնվի:

— Հազարան բյուլբյուլ ես ճրտեղից գտնիմ բերեմ, թագավորն ապրած կենա:

— Որտեղից գուգես գտի բեր, էդ քու բանդ է, չը բերես գլուխդ կը զարկեմ,— ըսավ թագավորը» (Նույն տեղում, 33):

«Աղվեսը» (ՀժՀ V 1966, 72-77) հեքիաթում ծերունին հուշում է, որ «վընսկե դուշը էն ա օխտը սարի քըմակի» (Նույն տեղում, 72):

Անծանոթ աշխարհների ու առարկաների յուրացումը ուղեկցվում է մշակութային հերոսի գիտակցության մեջ կատարվող խոր փոփոխություններով: Նա տեսնում է սովելին, քան ողջ հանրությունը, որը գերադասում է խաղաղ, անվտանգ կենսական: Հենց դրանով է մշակութային հերոսի արարքը դառնում խիզախում (Мелетинский 1988: 25-28):

Հազարան բլրուլին հսկում են վիշապները: Տղան թաքուն է սողոսկում դեպի բլրուլը, որպեսզի շրջակա աշխարհը ծառերը, քարերը, խոտերն ու կենդանիները չնկատեն և աղաղակելով չտեղեկացնեն բլրուլի պահապաններին:

Հետապնդումներից ազատվելու համար հերոսը պիտի ետ չնայի, հակառակ դեպքում, առասպելաբանական ու բանասիրտական մշակույթում ընդունված պատկերացումների համաձայն, կրկնի չար ոգիների ազդեցության տակ և կրարանա: Բայց շրջակա աշխարհն ու կենդանիները, ի նշան երախտագիտության, թողնում են, որ տղան անարգել փախցնի բլրուլին: Խոսող բլրուլը բերելու ճանապարհին քարանում են նաև Ղ. Աղսյանի թարգմանած արաբական հեքիաթի արքայորդիները՝ Ֆարիդն ու Ֆարուզը, որոնք նույնպես վերակենդանանում են իմաստուն ծերունու շնորհիվ (Աղսյան 1962, 381-382):

Եվ երբ փորձությունների հաղթահարման ճանապարհին, մշակութային հերոսի ճակատագիրը թվում է ավելի քան անհուսալի, այդ նույն հերոսը, գերազանցելով ինքն իրեն, շրջադարձ է կատարում հանրության կյանքում և գիտակցության մեջ: Նա յուրացնում է մինչև իրեն կատարվածը, ստեղծում նորը և այդ նորը ամեն գնով պաշտպանում ինչ: Ավելին՝ հենց այդ հերոսի շնորհիվ է թույլ գորգը, ծծումբը, թույնը («Չնչեղ—Բերքեզ դուշը») ժամանակի ընթացքում դառնում սովորական ավիաներթուղային փոխադրամիջոց, իսկ ոչ կենսաբանական ճանապարհով՝ քրից, մարջանից, նոսն հատիկից, ուլունքից ծնված մարդը՝ ժամանակակից գիտության մարդաստեղծման (կլոնավորման) նախատիպ:

Անտառը փակ տարածություն է, անդրաշխարհ, որտեղ հերոսը փորձություններ է հաղթահարում՝ աշխարհից ու ժամանակից կտրված: Հեքիաթային անտառը մանրամասնորեն չի նկարագրվում: Այն թավախիտ, անանցանելի մի վայր է, և ճանապարհը դեպի այնպիսի աշխարհ՝ անհայտ թագավորություն, անցնում է անտառի միջով (Пронин 1946: 44-45): «Շահ—Մարան» (ՀժՀ XIII 1985, 212-222) հեքիաթում ընկերները ցախավաճառ հերոսին թողնում են փակ տարածություն խորհրդանշող, գետափին գտնված մեղրի կարասի մեջ, ինչն էլ ազդարարում է չափահաս դարձած տղայի փորձությունների հաղթահարման սկիզբը: Հերոսը ջարդում է կարասի տակը, ընկնում ջուրն ու հասնում մի պալատի, հանդիպում 3 օձերի, որոնցից մեկը, հանելով շապիկը, դառնում է չքնաղ աղջիկ: Վերոհիշյալ հեքիաթում Մուրադը գնում է ոչ թե Հազարան բլրուլի, այլ հոր հավանած աղջկա ետևից, փորձությունների է ենթարկվում նրան գտնելու համար:

Մեզ հետաքրքրող «Հազարան բլրուլ» հեքիաթայինում օտար աշխարհներից բերված գեղեցկուհու արյունով թագավորի կուրությունը (ծակ աչքը) բուժելու մոտիվը բացակայում է, սակայն նույն գեղեցկուհու արյունը սպեղանի է հիվանդ թագավորի համար: Վերոնշյալ «Շահ—Մարան» հեքիաթում, թագավորի հիվանդությունը բուժվում է անդրաշխարհից բերված կնոջ արյունով, ով ներկայանում է օձի կերպարանքով՝ խորհրդանշելով հողը և այն արյունով ձեռք բերելու աշխարհությունը «Շահ—Մարան կանչեց:— Տղա, կանի էրկու խոսք կա, քրդի կշսիմ, էլմա գնա: Տղա,— ըսավ,— դու կերթաս ձրը թագավոր ցավոտ ա, իմ արուն ա ընդոր տեխ» (ՀժՀ XIII 1985, 221):

Անծանոթ աշխարհներից սպասվող վտանգն արդեն իսկ տարածքի մշակութային յուրացման մարտահրավեր է, որն ընդունում է «Հազարան բլրուլ» հեքիաթի նվիրագործայլը, ով շատ զձեռով ընդհանրություններ է դրսևորում «Մասնա ծոնը» դյուցազնավեպի հերոսների հետ: Թագավորի կրտսեր որդուն հայրն ու եղբայրները չեն ճանաչում, քանի որ փորձություններ հաղթահարելուց հետո հեքիաթի հերոսը հզորացել էր, կարմիր, սպիտակ, սև դևերի կերակրաբաժնով էր սնվել, ֆիզիկապես կոփվել, նրանց հաղթել մենամարտում, ոտք դրել մինչև այդ անծանոթ կարմիր, սպիտակ և սև հողերի վրա, յուրացրել անհաղթահարելի թվացող տաք տարածքների մարդկային և բնական ռեսուրսները (երեք գեղեցկուհիները

Հենց այդ նպատակով էլ ճամփա է ելնում հեքիաթի մշակութաստեղծ հերոսը, ով պոեզիան ու երաժշտությունը խորհրդանշող՝ խոսող ու երգող Հազարան բլրույն ձեռք բերելու համար հաղթահարում է խոր ու մթին անտառներ, անդնդախոր ձորեր ու լեռներ, անտակ-անհատակ ծովեր: Անտառի մթությունն ու ծովի անհունությունը՝ իրեն անգիտակցականի առավել հաճախ հանդիպող խորհրդանշաններ, իրենց խորքերում թաքցնում են վտանգը: Մեզ հետաքրքրող հեքիաթների մեծ մասում թագավորի փոքր տղան, ով նախքան տրույմ է վտանգավոր ճամփան, ծուռ է, մի քիչ խելքից պակաս, որովհետև «խոհեմը փախչում է վտանգից, բայց դրա հետ միասին գրկվում է այն բարիքից, ինչը հնարավոր չէ ձեռք բերել առանց խիզախության ու ռիսկի» (Կ. Եր 1991, 109-110):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

- Ազգագրական հանդես (1902), IX, Թիֆլիս, տպ. Կ. Մարտիրոսեանցի:
 Աղայան Դ. (1962), *Երկերի ժողովածու*, հ. երկրորդ, Երևան, «Հայպետհրատ»:
 Զաքարյան Ե., *Հիմնադրության և բուժման ատասպելույթը հայկական հեքիաթներում*, թեկն. ատենախոսություն, Երևան, 2011թ., էջ 155-156: Պաշտպանվել է ՀՀ ԳԱԱ գրականության ինստիտուտում:
 Թումանյան Հ. (1940), *Երկերի ժողովածու*, հ. երկրորդ, Երևան, «Արմֆանի» հրատ.:
 Թումանյան Հ. (1949), *Երկերի ժողովածու*, հ. երրորդ, Երևան, «Հայպետհրատ»:
 Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (այսուհետ՝ ՀԱԲ), (1983) հ.15, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԱԲ (1999), հ.19, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ.:
 ՀԱԲ (2000), հ. 21, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ.:
 Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետ՝ ՀԺՀ), (1959), հ. 1, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1959), հ. II, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1962), հ. III, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1966), հ. V, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1968), հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1967), հ. X, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1984), հ. XII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ՀԺՀ (1998), հ. XV, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:
 Սրվանձության Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 Мелетинский Е. (1988), Культурный герой // *Мифы народов мира*, т. 2, Москва, с. 25-28, «Сов. Энциклопедия»:
 Пропп В. (1946), *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград: изд-во Ленинградского государственного университета:
 Элиаде М. (1998), *Миф о вечном возвращении*, Архетипы и повторяемость, Санкт-Петербург: изд-во «Алетейя»:
 Юнг К. (1991), *Архетип и символ*, Москва: изд-во «Ренессанс».

Uther, H.-J. (ATU) (2011). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, I, II, III, FF Communications. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Թամար Հայրապետյան
**ՆՎԻՐԱԳՈՐԾՄԱՆ ԾԵՍԸ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ԱՆՏԱՌՈՒՄ
 (ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱԴԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)**
 Ամփոփում

Հայկական հեքիաթներում անտառը փորձությունների հաղթահարման գաղտնագիտական վայր է, որտեղ տարիքային մի խմբից մյուսն են անցնում նվիրագործյալ հերոսները: Անտառը «անդուտ-անպատուհան», «անմուտք-անելք» մի աշխարհ է: Նվիրագործյալ տղային է վիճակված հնարավորությունը դարձնել իրականություն, քառսը հաղթահարել, երևույթներին տրամաբանություն հաղորդել, անշարժությունը դնել շարժման մեջ, նպաստել կյանքի մշտական շրջապտույտին: Մշակութային հերոսը տեսնում է ավելին, քան ողջ հանրույթը, որը գեղարվեստում է խաղաղ, անվրդով կենսաթթվա: Հենց դրանով է նրա արարքը դառնում խիզախում:

Բանալի բառեր: անպատ, բլրույ, հերոս, մշակույթ, վրանգ, խիզախում, ծես, նվիրագործում, թագավոր, քառսը:

Тамар Айрапетян
**ОБРЯД ИНИЦИАЦИИ В СКАЗОЧНОМ ЛЕСУ
 (НА МАТЕРИАЛЕ АРМЯНСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК)**
 Резюме

В армянских сказках лес является особым пространством, где герой преодолевает препятствия и проходит инициацию. Лес является «иным» миром «без окон без дверей», «без входа и без выхода», а нахождение в таком священном лесу воспринималось как пребывание на «том» свете. На долю героя выпадает возможность преодолеть непреодолимое, подчинить себе хаос, дать логическое объяснение явлениям и стать частью целого. Культурный герой сказки видит больше, чем остальные и именно поэтому его поступки воспринимаются как «деянния».

Ключевые слова: лес, жар-птица, герой, культура, опасность, храбрость, ритуал, инициация, царь, хаос.

Tamar Hayrapetyan
**THE RITE OF INITIATION IN FAIRYTALE FOREST
 (ON THE MATERIAL OF ARMENIAN FAIRYTALES)**
 Summary

In Armenian fairy tale tradition the forest is often presented as an allegory. It leads to a possible world where cause and effect relations are disturbed. The forest is a possible world, where the hero must face tasks and trials. He spends a day in a forest as if gaining energy and power from nature and is ready to overcome difficulties and adopt new cultural values. Now he can do more than other people and that is the reason he is perceived as courageous.

Key words: forest, firebird, hero, culture, danger, bravery, initiation, rite, king, chaos.

«ԼԵԶՈՒՆ ԿՏՐԱԾ ԾԻՏԻԿԸ» ՃԱՊՈՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ
ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թումանյանն արևելյան գրականության հանդեպ ունեցել է տևական հետաքրքրություն, որի վկայությունն են նրա կառուարած թարգմանությունները, այն բազմաթիվ գրույցները, որոնցում արտահայտված են բանաստեղծի մտքերն այդ գրականության մասին, նաև գրողի անձնական գրադարանում այս թեմայով հարուստ հրատարակությունները:

Հովի. Թժումանյանը թարգմանություններ կատարում էր հիմնականում ռուսաց լեզվից, որին տիրապետում էր հայերենին հավասար: Մակայն օտար լեզուներով երկերի, հատկապես հեքիաթների թարգմանության ժամանակ ձեռքի տակ ռուսերենին զուգահեռ ուներ նաև քնազիր լեզվով նյութեր և համապատասխան քառաբաններ: Թարգմանչի հիմնական խնդիրը նա համարում էր «քնազրի հարազատ բույրն ու հրապույրը» այլ լեզվի միջոցով հնարավորինս հարազատորեն հաղորդելը. «Չէ՛ որ բանաստեղծության թարգմանությունը, էն էլ առանձին համ ու հոտ, շունչ ու ռճ ունեցող բանաստեղծության թարգմանությունը, շատ է դժար ու հազվագյուտ բան: Բանաստեղծության նույնիսկ լավ թարգմանության համար ասված է, թե նա մի վարդ է, որ ապակու տակ է դրված: Այսինքն թե՛ ձևը կտեսնես, բայց բուրմունքը չես գգալ: Ինչքան շնորհք է հարկավոր, որ ոչ միայն հարազատ ձևը ցույց տա, այլև ինքնուրույն բուրմունքը հաղորդի: Եվ շնորհքի հետ ինչքան սեր...» (Թժումանյան 1995, 471): Թեև մեջբերումը վերաբերում է բանաստեղծությանը, բայց համոզված կարող ենք ասել, որ թարգմանիչ Թժումանյանը նույն կերպ էր վարվում նաև հեքիաթների թարգմանության պարագայում: Եվ հենց այդ շնորհքի ու սիրո ստեղծագործական համատեղումն է, որ թժումանյանական թարգմանություններին հաղորդում է քնազրին համարժեք գույն ու բույր: Արևելյան գրականությունից կատարած թարգմանությունների շարքում իրենց ուրույն տեղն ունեն հեքիաթները, որոնք գալիս են լրացնելու մեծ գրողի փիլիսոփայական ու գեղագիտական աշխարհայեցողության ընդհանուր պատկերացումները:

Առհասարակ հեքիաթը՝ որպես ժողովրդական իմաստության խտացում, Թումանյանի ուղեկիցն է եղել դեռ մանուկ տարիքից, երբ Լոռվա հրաշավատ բնության մեջ մեծացող փոքրիկին մայրն անընդհատ պատմում էր հեքիաթներ, Լոռվա իգիթների մասին առասպելներ, նախապապերի քաջագործություններն ու նրանց հերոսական պատմությունները:

Ինքնակենսագրական գրառումներում առանձին շեշտվածությամբ են արտահայտված այդ ամենի նկատմամբ մանուկ Հովհաննեսի տպավորությունները, որոնք, որպես նվիրական հիշողություններ, թնաժույժ էին նրա մտքում:

«Կեսանիք մեզ վախեցրին իբրև քաջքեր, Թագուհին – հեքիաթ, Նեաուն և այլ հեքիաթներ:

Ի՞նչ պապերից պատմություններ:

(Մեր մեծերից կենդանի մնացածները և նրանց զրույցը:

Մեղրունաց Օհաննեսի առակները... (Ջրբաշյան 1966, 178):

Մյուս կողմից Թումանյանը քաջատեղյակ էր հեքիաթամշակման միջազգային չափանիշներին, իր հոդվածներում հաճախ էր օրինակներ բերում ժողովրդական նյութի մշակմամբ զբաղված խոշոր գրողների Եզովպոս, Լաֆոնտեն, Կոիլով, Ուիմպիանոս, Գյոթե, Պուշկին, Գրիմ եղբայրներ։ Եվ ահա հեքիաթների մշակման գործին զուգահեռ Թումանյանն իր ստեղծագործական ժամանակաշրջանը հարստացնում էր նաև թարգմանական նյութերով։

Նա հանդես է գալիս ոչ թե սոսկ թարգմանիչ, այլ նաև ուսումնասիրող, համեմատող և հեքիաթագետ: Ինչպես հայ ժողովրդական հեքիաթների մշակման ժամանակ, այնպես էլ օտար հեքիաթների թարգմանանության դեպքում Թումանյանը նախ և առաջ հավաքում էր հեքիաթների տարբերակները, դրանցից ընտրում և թարգմանում էր ամենաբնորոշ, ամենաէական տարրերակը՝ մյուսներից օգտագործելով ինչ-ինչ անհրաժեշտ հատվածներ: Անհրաժեշտության դեպքում փոփոխում էր հերոսների անվանումներն ու կատարում չափաժողոված հատվածների հավելումներ՝ մատուցվող նյութն ազգային մտածողության յուրահատկություններին ավելի մոտեցնելու, ասելիքը ամբողջությամբ տեղ հասցնելու նպատակով:

Թումանյանին շատ է հրապուրել արևելյան հեքիաթը՝ ժողովրդական երևակայության իր գունագեղ ու իմաստուն աշխարհով։ Նրա գրադարանում կարելի է գտնել արաբական, չինական, հնդկական, ճապոնական հեքիաթների ռազմաթիվ հրատարակություններ ու տարբերակներ։

Արևելյան հեքիաթի թարգմանչի համար մի յուրահատուկ աշխարհ էր ճապոնական ժողովրդական բանահյուսությունը, որում առանձնահատուկ տեղ են գրավում հեքիաթները: Վերջիններս աչքի են ընկնում մտահոգացման նրբությամբ լեզվի պատկերավորությամբ, խոհափիլիսոփայական ընդհանրացումներով և դաստիարակչական բնույթով: Յուրաքանչյուր թարգմանական հեքիաթի անդրադառնալիս կրկին համոզվում ենք, որ Թումանյանը որևէ ժողովրդի ազգային տիպը և դիմագիծը բոլորիս հաստի դարձնելու համար լավագույն աղբյուրը համարել է հեքիաթը, ժանր, որն իր մեջ լստացնում է յուրաքանչյուր ժողովրդի հեռավոր անցյալը, սովորույթներն ու աշխարհընկալման, չարի ու բարու, լավի ու վատի նրա պատկերացումները: Ճապոնական երկու հեքիաթները, որոնք թարգմանել է Թումանյանը, շեշտված դաստիարակող, մարդու մեջ կրկին մարդը արթնացնելու ազդակներ են, հայկական ժողովրդական հեքիաթների մի յուրահատուկ շարունակությունն ու լրացումը: Այստեղ էլ նկարագրվում են պարզ մարդկային հարաբերությունները՝ ներժոյված բնության այս կամ այն նրկույթի թշուրսի, ծովի, բնության այլ տարրերի հետ:

Եվ «Լեզուն կտրած ծիտիկը», և «Փորրիկ ձկնորսը» հեքիաթները Թումանյանը թարգմանել է ռուսերեն օրինակներից: «Լեզուն կտրած ծիտիկը» թարգմանելիս Թումանյանը նկատի է ունեցել ռուսական «О воробье с отрезанным языком» գրքուկը (О воробье с отрезанным языком», японская сказка. Москва, изд. и тип. т-ва И. Д. Сытина, 1904): Իսկ հրատարակության պատրաստելիս, ինչպես այս, այնպես էլ «Փորրիկ ձկնորսը» հեքիաթի դեպքում պահպանել է ընագրային նկարազարդումները, որոնք պատկերում են ճապոնացիների կյանքն ու կենցաղը, նրանց ազգային տարազն ու զարդարանքը, և երկու հեքիաթն էլ տպագրվել են իշխանուհի Մարիամ Թումանյանի ստեղծած «Մանկական գրադարան» մատենաշարով, 1911 թվականին: Հապոնական այլ հեքիաթների շարքում այս երկու հեքիաթները հայերեն է թարգմանել Նաև Ս. Ումադյանը՝ «Լեզուն կտրած ճճճուկը» և «Ուրասիմա Տարո» վերտառությամբ (Հապոնական հեքիաթներ 1959,

36-57): Գրքում նշված է, որ նա ևս օգտվել է ռուսերեն տարբերակներից, բայց որոնք են դրանք, ինչ նմանություններ և տարբերություններ ունեն թումանյանական թարգմանությունների համեմատությամբ, մեկ այլ թեմայի շրջանակում քննելիք հարց է, որին այստեղ չենք անդրադառնա:

Հրատարակչին իշխանուհի Մ. Թումանյանին ուղղված նամակում Թումանյանը գրում է. «Դա /«Լեզուն կտրած ծիտիկը» Ա. Ե./ մանկական ամենալավ հեքիաթներից մինն է, իսկ նկարները կարծես իրենց նմանը դեռ չեն ունեցել հայոց մանկական գրականության մեջ» (Թումանյան 1999, 122): Տպագրությունից հետո գրքույկի մասին «Հորիզոն» թերթում գրախոսականով հանդես է գալիս Մարգար Ավետիսյանը՝ Մա-ր ստորագրությամբ. «Արտաքինով և գունագեղ նուրբ նկարներով միանգամայն նորություն է այս «ճափոնական» գրքույկը մեր՝ ոչ միայն մանկական, այլև առհասարակ գրականության մեջ: Նայողը կամ սոսկ թերթողը մի գաղափար կկազմե ճափոնական հրատարակությունների և «Ծագող արևի» երկրի զավակների ճաշակի մասին: Գունատիպ պատկերներն այնքան նուրբ են ու օրիգինալ, որ ավելի շուտ մետաքսաթել ասեղնագործի տպավորություն են թողնում:

Պարունակությունը մի շատ պարզ մանկական հոգուն միանգամայն մատչելի հեքիաթ է. պատմվածքի պարզությունն ու յուրահատկությունը այն աստիճան բարձր է, որ հատուկ կարող է համարվել արևելյան վերածնվող ժողովրդին: Պատմվածքին իբրև հիմք ծառայում է ազափության պատժի գաղափարը և քչով գոհ մնալու ջատագովությունը: Ով քիչ թե շատ ծանոթ է ճափոնական ժողովրդի կյանքին, անհնարին է, որ այս սկզբունքի՝ սակավապետության գաղափարի գոյությունը չնկատի իբրև հիմք այդ կյանքին: Թեև գրվածքը թարգմանություն է անվանված, բայց պատմելու ձևը, լեզուն այնչափ յուրահատուկ, մաքուր հայերեն է, որ դժվար է տարբերել մեծ բանաստեղծի ինքնուրույն գրվածքներից: Ահագին ջանք ու նյութական զոհողություն պետք է անել մի այսպիսի գեղեցիկ գործ Թիֆլիսում հրատարակելու համար, և պետք է շնորհակալ լինել հրատարակիչներից, որ ոչ այդ ջանքն են խնայել, ոչ էլ նյութականի առաջ կանգ առել՝ հայ մանկանը մի այսպիսի տոնական նվեր տալու համար» («Հորիզոն», 1911, հուլիսի 29, N 163):

Իսկապես, հեքիաթն իր թեթև ու պարզ բովանդակությամբ մի շնչով կարդացվող հեքիաթներից է, որը, սակայն, ներքին բովանդակությամբ խիստ դաստիարակչական է. ազափությունից ծնունդ առած չարը ստանում է իր արժանի պատիժը, եթե այդ ճանապարհով ժողովուրդը փորձում է կանխել նույնի վերածնունդը:

Թարգմանության ընթացքում ձեռքի տակ ունենալով ռուսերեն տեքստը՝ Թումանյանը, այդուհանդերձ, այս դեպքում ևս հարազատ է մնացել հեքիաթի ժանրին բնորոշ մի շարք առանձնահատկությունների, որոնք բացակայում են ռուսերեն տարբերակում: Կարևորագույն հանգամանքն այն է, որ հեքիաթը պատմողական ժանրի ստեղծագործություն է, որի մեջ կարևորվում է երկարաշունչ նախադասությունների բացառումը, ժողովրդական բառաբանի համապատասխան կիրառումը, ավելորդ բառերից հնարավորին չափ խուսափելը:

Փորձենք օրինակներով համեմատել հայերեն և ռուսերեն թարգմանությունները: Նախ նշենք, որ դեպքերի ընթացքին Թումանյանը հավատարիմ է մնացել, և հեքիաթում չունի հեղինակային հավելումներ: Այլ հարց է, որ ռուսերեն թարգմանության մեջ հանդիպում ենք նախադասությունների այնպիսի կառուցվածքի, որը այնքան էլ բնորոշ չէ հեքիաթի ժանրին, և Թումանյանը դրանք դարձրել է ավելի հակիրճ ու հնչել:

Когда старуха, отрезавшая у воробья язык, узнала про это, то позабавилась счастьем соседки и пришла расспросить ее, где живет воробей и обо всем остальном что касалось дороги (О воробье с отрезанным языком, 1904:15).

Էս րանը լսում է ծիտիկի լեզուն կտրող չար պատավր: Նախանձում է հարևանների բախարին: Հարցուփորձ է անում, թե որտեղ է կենում լեզուն կտրած ծիտիկը, րեղն ու ճամփեն սովորում է (Թումանյան 1994):

Եթե ռուսերեն թարգմանության մեջ ստեղծված է բազմաբարդ և երկարաշունչ նախադասություն, որի հատվածները միմյանց կապելու համար օգտագործվել են մի շարք շաղկապներ, ապա Թումանյանը նախընտրել է կազմել կարճ, թեթև, պատմողական ժանրին բնորոշ նախադասություններ, որոնք թույլ են տալիս ընթերցողին առանց լարվելու հասկանալ գործողության ընթացքը: Ռուսերեն տեքստում հանդիպում ենք նաև այնպիսի արտահայտությունների, որոնք հարիր չեն ոչ հեքիաթի ժանրին, ոչ էլ, առհասարակ, գրավոր խոսքին. տեսնելով օսլան կտցահարող ծիտիկին՝ հարևան չար պատավր գոռում է. «Ах, ты, нечеловечная тварь!» (О воробье ... 1904: 4). Ռուսերեն գոհակարանության փոխարեն Թումանյանը նախընտրել է ավելի մեղմ և պատշաճ շարադրանք՝ «Այ դու, անպիտան արարած»:

Թումանյանական թարգմանության նուրբ անցումներով հնարավոր է դառնում զգալ նաև հերոսների հոգեվիճակի փոփոխությունը: Կորցնելով իրենց սիրելի թռչունին՝ ծեր ամուսինները որոշում են փնտրել ու գտնել նրան՝ «Մարդ ու կնիկ գնում են ու ձեն փաղի» - միայն այս մեկ տողով արդեն ընթերցողի ականջում հնչում է տխուր ձերբանկների մեղամաղձոտ ձայնը: Մինչդեռ ռուսերեն թարգմանության մեջ անգամ թեթև գույք չի առաջանում ընթերցողի մոտ՝ «Она громко кричала» (О воробье ... 1904: 6):

Իմաստային խեղաթյուրում ենք նկատում հեքիաթի լավագույն հատվածներից մեկում, որտեղ ներկայացվում է ծիտիկի ուրախության պատկերը՝ տեսնելով բարի տերերին իր տանը, որոնց գրկաբաց ընդունում և սկսում է հյուրասիրել նրա ողջ ընտանիքը՝ «Կինը, որդիքն ու թոռներն էլ որի վրա՝ ծառայում են», - կարդում ենք Թումանյանի թարգմանության մեջ: Մինչդեռ ռուսերեն տարբերակում ենք Թումանյանի թարգմանության մեջ: Մինչդեռ ռուսերեն տարբերակում ընտանիքի անդամները կարծես հարկադրաբար և թելադրանքով են ընդունում իրենց հյուրերին, ինչը անշուշտ հեքիաթի ներքին տրամաբանությունից դուրս է. «Прислуживать за столом воробей заставил свою жену со всеми детьми и внучатами» (О воробье ... 1904: 9):

Թումանյանը վարպետորեն կարողանում է ստեղծել նաև նոր բառեր, բոլորովին թումանյանական, միաժամանակ գրական տվյալ ժանրին այնքան բնորոշ ու երևույթը լավագույնս ներկայացնող: Երբ հյուրասիրում է իր հյուրերին, ծիտը մի կողմ է դնում բաժակն ու սկսում ուրախությունն արտահայտել պարի միջոցով: Ռուսերեն օրինակում կարդում ենք՝ «Он принялся танцевать «жигу» или воробьиный танец»: «ժիգա» - ն հին բրիտանական պար է, որը գրեթե նույն հնչողությամբ առկա է այլ լեզուներում ևս՝ անգլ. «jig», իտ. «giga», ֆր. «gigue»: Մի փոքր տարօրինակ է այլ լեզուներում ևս՝ անգլ. «jig», իտ. «giga», ֆր. «gigue»: Մի փոքր տարօրինակ է պատկերացնել փոքրիկ ծիտիկին ոտքերը գետնին ամուր գարկելով պարելիս: Չմոռանալ, որ հեքիաթը ճապոնական է, և պարատեսակը բնորոշ չէ այդ երկրին: Այս ամենի փոխարեն Թումանյանը առաջարկում է գեղեցիկ ու հաջող մի բառ՝ «ծառայար» - «վեր է կենում ու սկսում ծառայարի պար գալ»:

Մեկ այլ դեպքում, երբ չար պատավր ազափոխն ընտրում է ծանր զամբյուղը, Ռուսերեն տարբերակում նշվում է՝ «она получила корзину и ... бросилась домой» (О воробье ... 1904:18). Սակայն անմիջապես հաջորդ տողում շեշտվում է զամբյուղի՝ «воробье ... 1904:18). Սակայն անմիջապես հաջորդ տողում շեշտվում է զամբյուղի՝

փազելով րոն րաներ. «Корзина была тяжела, как камень и нести ее было трудно» (О воробье ... 1904: 18).

Փոխադրելը թումանյանը գույգ է տալիս թե չար կինը ինչպես է դառնում իր ազատության գերին և «արնալով րոն րանում» մի գամբյուղ. որի միջից դուրս պիտի թափվեին «անճոռնի չար ոգիներ»:

«Լեզուն կտրած ծիտիկը» այն հեքիաթներից է, որտեղ թումանյանը թարգմանական նյութից դուրս շատ աննշան հավելումներ է արել: Մակայն այդ փոքր լրացումներն այնքան հասածույլ են ու ներդաշնակ տեքստի ողջ բովանդակությանը, որ սիայն օրինակների մանրագրկիտ ընթերցման դեպքում է հնարավոր նկատել թումանյանական հավելումները: Էմոցիոնալ վառ պատկերները լիարժեք դարձնելու համար՝ նա գործածում է հայկական ժողովրդական խոհոսատիկ արտահայտություններ: Երբ ծիտիկը տեսնում է, որ իր հին տերն ու տիրուհին իրեն տեսության են եկել, ուրախանում, «սաշարհորով մին է լինում»՝ վերջին ընդգծված տեսության են եկել, ուրախանում, «սաշարհորով մին է լինում»՝ վերջին ընդգծված հատվածով թումանյանը շեշտադրում և գույգ է տալիս ծաղիկ ուրախության չափը, կարծես ողջ աշխարհը իրենն էր արդեն: Եվ սա թումանյանի շատ ավելի գուսպ, հաճախ սառնության հասնող տարբերակի փոխարեն՝ «Воробей обрадовался, когда увидел, что его старая хозяйка с госпожей пришла навещать его» (О воробье ... 1904: 7):

Թե թումանյանը որքան կենդանի, պատկերավոր ու արտահայտիչ է ներկայացնում նյութի հիմնական մասերը, բազ թողնելով անկարևորը, ավելի ավելաբու դարձնելով էական ու հիմնական կորիզը, պարզորոշ երևում է բարու, մարդկային ու անադարտի էությունը մարմնավորող ծերունիներին տրված պարզևի նկարագրության մեջ՝ «Բանի հանում են, և նրան ավելի չար է մնում մեջը: Անվերջ, անհարսում: Ու միանգամից հարաբանում են»:

Այսպիսով, թումանյանը, ընտրելով արևելքի գանազան երկրների հեքիաթների գանձարանից խորհմաստ ճշմարիտ արժեքներ սերմանող և համամարդկային խոհեր ներառող փայլուն բանահյուսական նմուշներ, լրացնում ու ամրոջականացնում էր իր մտորումների բազմաբնեռ տարածությունը: Հեքիաթագրության և օտար հեքիաթների թարգմանության իր վարպետությամբ մինչ օրս էլ ոչ միայն հայ գրականության, այլև համաշխարհային բանահյուսական նյութի մշակման տիրություն (թումանյանն ունի իր ուրույն և կայուն տեղն ու դերը Հեքիաթամշակման նրա ավանդներն ու ելակետային ուղենշումները հավասարապես կարող են դրվել պուշկինյան, Գրիմ եղբայրների և այլ համաշխարհային հեքիաթագետների սահմանած չափորոշիչների շարքում:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թումանյան Հովի (1994), 1,1 ժ, հ 5: Երևան, ԳԱՄ «Գիտություն» հրատ
Թումանյան Հովի (1995), 1,1 ժ, հ 7: Երևան, ՀՀ ԳԱՄ «Գիտություն» հրատ
Թումանյան Հովի (1999), 1,1 ժ, հ 10: Երևան, ՀՀ ԳԱՄ «Գիտություն» հրատ
«Հորիզոն» (1911), Թիֆլիս, N 163:

Ճապոնական հեքիաթներ թարգմ. Ու Ումանյան (1959) Երևան, Հայպետհրատ
Զորաշյան Է. (1966) Հ թումանյանի ինքնակենսագրական գրառումները
Պարսկա քանախրական հանդես, N1 (32), Երևան, ԳԱՄ, 173-186 էջ

Վարդանյան Ա. (1986), Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները, Երևան

О воробье с отрезанным языком, японская сказка (1904) Москва, изд. и тип. т. ва И. Д. Сытина,

Сто сказок разных стран и народов: Сказочная хрестоматия (1900), Сост. А. Н. Нестовой, СПб. В. И. Губинский

Անի Եղիազարյան «ԼԵԶՈՒՆ ԿՏՐԱԾ ԾԻՏԻԿԸ» ԾԱԴՈՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Ամփոփում

Արևելքի ժողովրդների իմաստության ու մշակութային պատկերագրմանը բարձրագույն արտահայտությունը հասարակության հեքիաթները: Թումանյանը ոչ միայն անգլագանգելի արվեստով թարգմանել ու փոխադրել է հնդկական, ճապոնական, արաբական շատ հեքիաթներ: Այս բուն իմաստով հայագրել է դրանք՝ հարստագնելով ու ընդարձակելով հայ ազգային հեքիաթագրական ստեղծագործական սահմանները: Թարգմանությունների այդ շրջանում իր ուրույն տեղն ունի «Լեզուն կտրած ծիտիկը»՝ ճապոնական հեքիաթը պարզության սեյ հնչեցնելով մարդկային որակի մեծեղի հատկանիշները:

Բանալի բաներ՝ ճապոնական, թարգմանություն փոխադրություն հեքիաթագրական մշակույթ, հեքիաթամշակում, թումանյանական, հավելում, դեմոստրատիկական, ժողովրդական, գոնկարականություն, փարբերակ

Ани Егиазарян ЯПОНСКАЯ СКАЗКА «О ВОРОБЬЕ С ОТРЕЗАННЫМ ЯЗЫКОМ» В ПЕРЕВОДЕ ТУМАНЯНА Резюме

Считая сказки наивысшим проявлением мудрости и культурного мировосприятия восточных народов, Туманян не только блестяще перевел многие индийские, японские и арабские сказки, но и в прямом смысле арменизировал их, тем самым расширил границы армянских фольклорных традиций. В ряду этих переводческих произведений отведено место и сказке «О воробье с отрезанным языком», в незабываемом повествовании, в котором звучит тема отвергаемых качеств человеческого естества.

Ключевые слова: японская сказка, перевод, пересказ, туманьяновский, воспитательный, фольклорный, обработка сказки, дополнение, вульгаризм, вариант.

Ani Yeghiazaryan TOUMANIAN'S TRANSLATION OF THE JAPANESE FAIRY TALE *The Tongue-Cut Sparrow* Summary

Hovhannes Toumanian considered fairy tales to be the highest expression of Oriental wisdom and culture. Not only did he brilliantly translate Indian, Japanese, Arabic and other fairy tales, but he also made them Armenian, enriching and expanding the limits of Armenian fairy tale culture. The Japanese tale *The Tongue-Cut Sparrow* has its unique place among the list of the poet's translations. The tale reveals the moral failings of humankind in a straightforward and simple style.

Key words: Japanese tale translation, rendering, Hovhannes Toumanian, didactic, folklore, addition, vulgarism, variant.

МОТИВЫ ОПТИКИ И СТЕКЛА В СКАЗКАХ Э.Т. А. ГОФМАНА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Мотивы оптики и связанного с ней стекла появляются в контексте трех самых интересных сказок Э.Т.А. Гофмана — это «Золотой горшок», «Крошка Цахес» и «Повелитель блох», и исследование того, насколько точно передается при переводе разными переводчиками (С. Айт, А. Морозов, Вл. Соловьев) двойственность этих понятий, их «обращенность» как к реальному, так и к фантастическому миру, представляет, на наш взгляд, достаточно важную проблему для научного исследования.

Мотивы стекла в творчестве Гофмана опосредованно отражают некоторые черты романтического мироздания — картины мира, универсума и прежде всего, двоемирия. В художественной системе многих литературных сказок Э.Т.А. Гофмана двоемирие представляет основной структурообразующий принцип. Но граница между двумя мирами, как правило, обозначается и выявляется посредством самой разнообразной оптики (очки, лорнеты, подзорные трубы, микроскопы, линзы и т.д.). В первую очередь эта оптика воплощает один из лейтмотивов как творчества Гофмана, так и всего немецкого романтизма в целом — восприятия фантастической сущности мира, универсума, доступного только настоящей романтической личности.

Двойственная природа стекла придает ему особые качества и свойства — как материала, существующего в мире в виде «составных частей» и возникающего либо при извержении вулкана («вулканическое стекло» — обсидиан), либо при ударе молнии (геологическая «стеклянная трубка»), либо в процессе сознательной деятельности человека. Стекло издавна воспринималось как символ границы между двумя мирами, как магическое зеркало, создающее в «зазеркалье» отраженный мир. Так, в древнем Египте глаза погребальной маски для мумии делались из нескольких пластинок, верхняя из которых была стеклянной, и именно через глаза душа уносилась из земного мира в мир небесный. Производство стекла, как известно, берет начало в древнейших эпохах человеческой цивилизации — оно возникло примерно в 6-м тысячелетии до н.э., но изготовление стеклянных линз для оптических приборов насчитывает только несколько столетий — с XVII века. И в этот же период начали вставлять бесцветное стекло в окна домов и карет, иными словами, самым важным свойством стекла теперь стала его прозрачность и возможность видеть сквозь него в обе стороны.

Для более глубокого и точного понимания мотива стекла у Гофмана будет целесообразно, на наш взгляд, сравнить его с несколькими воплощениями стекла в произведениях авторов XVIII и XIX веков. В «Письме о пользе стекла» М.В. Ломоносова рассказывается о природном происхождении стекла, а затем о его обработке человеком и о самых разных сферах жизни, где оно применяется (стаканы для питья, фляконы для лекарств, фарфор, очки, мозаика, зеркала и т.д., телескопы, микроскопы и подзорные трубы). Это настоящий гимн человеку и его трудовой деятельности. Ломоносов ставит стекло выше золота, так как из-за него никогда не велись войны и не проливалась

кровь. Но Ломоносов рассматривает стекло в духе рационализма XVIII века — его строго утилитарное назначение и применение (Ломоносов 1986: 234–243). Интересно отметить, что в первом действии «Фауста» Гете цветное стекло в окне воспринимается как преграда для солнечного света и опосредованно — как символ Средневековья. Свет Солнца и свет Разума должны проникать сквозь бесцветные стекла.

Романтический мир-универсум, как известно, радикально отличается от картины мира просветителей, характеризующейся, в первую очередь, рационалистическим подходом к природе, влиянием естественных наук, достигших в эту эпоху своего расцвета, и стремлением к классификации всех ее элементов и явлений. Романтическая картина восходит к средневековым мистическим представлениям о мире как о едином целом, в которое включены все природные химические и физические процессы. Новалис — один из ведущих теоретиков и практиков венского романтизма — сочетал в себе таланты и знания горного инженера, математика и химика с глубоким знанием фольклора германских рудокопов, а также с познаниями в области средневековой мистики и алхимии.

Как отмечает Р.М. Габитова, мистическое Новалис также в известном смысле идентифицирует с романтическим. «Романтизировать» мир (человека и универсум) значит для него «мистифицировать» отношения между человеком и универсумом, т.е. обнаружить скрытый для рационального познания «диалектический» синтез противоположностей, внутреннюю связь единства между ними (в котором в то же время сохраняется различие) (Габитова 1978: 178).

Низшее и высшее в живой природе при этом идентифицируются, низшее обретает высший смысл, обычное становится таинственным, конечное обретает видимость бесконечного, а главное — весь универсум пронизывается великим духом и восстанавливается связь человека и природы. При этом творческое «Я», носитель высших духовных сил достигает мир при помощи магии, поскольку магия «обладает для Новалиса теоретико-познавательной, практической и исторической ценностью» (там же). Маг, великая творческая личность и просто поэт-романтик, преобразуя реальность в творческом процессе, создают чудо — фантастические метаморфозы, которые в первую очередь, воплощаются в сказке — как в «каноне поэзии» — а весь поэтический мир должен стать «сказочным».

В сказке Новалиса о Гизахите и Розенблютхен (истинная сказка и повесть «Ученики в Сансе») оживают цветы и камни, а в сказке Клингсора, завершающей роман «Генрих фон Офтердинген», одни и те же персонажи выступают в образах растений, металлов и планет. Происходящее в финале сказки Клингсора бракосочетание Амура и Фрейи имеет также и алхимическое значение — женское и мужское начала должны были создать единое целое, завершающее цепь преобразований, «метаморфоз» и снять таким образом противоречия и недостатки. Микрокосм и макрокосм должны были стать точным подобием друг друга. Но самым главным в алхимии для Новалиса как для поэта-романтика, очевидно, были так называемые «алхимические песни» — каждый компонент имел свое поэтическое название (я — тот — солнце — лев — серебро — луна и т.д.) и входил в строго секретные, таинственные заклинания, которые читались при алхимических опытах.

Дрезден, где будет происходить действие «Золотого горшка» — был известен как увлечением алхимией в самых разных кругах городского населения (вплоть до курфюрста Августа Саксонского и его супруги Анны Датской, которые ставили опыты в специально созданных лабораториях), так и связями с центрами стекольной и

фарфоровой промышленности (Мейсен) Стеклоное производство было распространено во многих областях Германии, а в германском фольклоре нередко встречается образ Стеклянного человечка, который, наряду с духами земли – гномами, помогает людям или наказывает их. Так в сказке В. Гауфа «Холодное сердце», написанной им по фольклорным мотивам, Стеклянный человечек или Хранитель клада противостоит Голландцу Михелю – олицетворению жадности, алчности и золота. Человечек спасает Петера Угольщика от злых чар Голландца и возвращает ему живое человеческое сердце, доброту и счастье в семье и удачу в работе.

В сказке Л. Тика «Руненберг» нет мотивов стекла, зато в ней отражается поэтическое и обыденное видение мира. Молодой охотник Кристиан встречается Хозяйку Гор и начинает томиться желанием познать тайны земных недр, но на самом деле он лишается рассудка и набивает свой мешок обыкновенными камнями, булыжниками и кварцем, которые только кажутся ему драгоценными, равно как и безобразная лесная колдунья, ставшая его спутницей в скитаниях, – прекрасной Хозяйкой Гор. Тик не дает однозначного решения вопроса – кто же прав, Кристиан с его поэтическим видением мира или его жена – обездоленная и покинутая им Элизабет, которая лилдит перед собой жалкого безумца.

Мотивы стекла, как мы уже отмечали, проходят сквозь многие сказки Гофмана. В первую очередь они связаны с концепцией поэтического видения мира, доступного только истинной романтической личности – художнику, поэту или композитору, «энтузиасту», который один способен увидеть отражение реального мира в мире чудесном и, наоборот, разглядеть черты чудесного в реальности. Взгляд, направленный через оптический прибор, через окно, на отражение в воде, станет одним из наиболее часто повторяющихся в немецком романтизме мотивов. Но именно у Гофмана стекло становится символом «перехода» через границу между двумя мирами, которые не только зеркально отражают один другой, но и «смотрят» через стекло друг на друга. И это двойное видение позволяет выявить особое соотношение обоих миров – у Гофмана оно по своей сути ироническое.

Но в то же время любой оптический прибор представляет двойственный мотив – это созданный руками человека механизм, в котором присутствует деталь, сделанная из стекла, а это уже материал, вышедший из рук природы. Гофман, заимствуя свои сюжеты из сказок Гоцци и фольклора, либо вводит мотив стекла сам – в сюжет фольклорной сказки «Черт с тремя золотыми волосками», либо преобразует мотив природного камня в мотив стекла – в театральной сказке Карло Гоцци «Ворон». Так, в «Крошке Цахесе» появляется волшебный лорнет, при помощи которого молодые студенты во главе с Бальтазаром разоблачают и изгоняют Цахеса, лишив его волшебного дара феи Розенгрюншен. В сказке «Повелитель блох» Мастер Блоха дает главному герою Перегрину Тису волшебное увеличительное стекло, смотря сквозь которое тот может читать мысли людей. Антитезой этому стеклу в руках представителей злых сил волшебного мира – Левенгука и Сваммердама – выступают микроскопы, символы просветительской науки о природе. Оптические приборы, как мы видим, могут служить как добрым, так и злым силам, хотя, разумеется, в сказках побеждают силы добра. («Песочный человек» представляет скорее исключение).

Следует отметить, что в Германии, стране с древними традициями выделки стекла и фарфора, были широко распространены стеклянная гармонь и золова арфа, струны которой нередко делались из стеклянных нитей. Их звучание воспринималось как голос самой природы, ее волшебных сил и духов. И из стекла были сделаны

струны почти забытого сегодня инструмента – челесты. И еще одно применение стекла в связи со сферой фантастического и сказочного – это стеклянные пластины в «волшебном фонаре» – получившем, как известно, широкое распространение в Европе еще в XVIII веке. Таким образом, стекло становится тем природным материалом, который после его обработки человеком оказывается наиболее подходящим для воплощения романтического видения мира и, в частности, романтической синестезии – комплексного восприятия цвета, звука и формы. Нередко в связи со стеклом у Гофмана возникает еще и аромат – как ассоциация с флаконом духов.

Сказка «Золотой горшок» (1813), центральное произведение цикла «Фантазии в манере Калло» (1814) наиболее полно отражает дух и «манеру» Калло – знаменитого французского гравера и художника, жившего в XVIII веке. В романтическом синтезе живописных, музыкальных и литературных мотивов и символов, лежащем в основе творчества Гофмана, гравюры Калло и, в особенности, его листы с изображениями персонажей комеди дель арте, нередко играют структурообразующую роль. «Золотой горшок», как и «Крошка Цахес» отличаются, как известно, особым разнообразием материала, который перемывается автором в духе романтической свободы творчества. Это театральные сказки Карло Гоцци «Ворон», «Женщина-змея» – фольклорная сказка о Мелюзине, уже упомянутые нами гравюры Жака Калло – художественные циклы «Времена суток» Каспара Давида Фридриха – лейтмотивом которых становится Лилия, вставная сказка «Принц Бирбликер» из романа К. М. Виланда «Дон Сильвио да Розалья» (1764), и опера В. А. Моцарта «Волшебная флейта». На этом музыкальном шедевре творческом заимствовании великого композитора законченного им незадолго до смерти, следует остановиться особо. Либретто оперы, написанное другим Моцартом – Шиканедером – основывается на сюжете сказки К. М. Виланда «Волшебная флейта», но включает в себя помимо этно-, филозофские мотивы и образы из его же поэмы «Оберон», а так же масонскую символику и идеи. Маг Зарастро представляет силы Добра, а Царица Ночи – Зла, молодая влюбленная пара – принц Тамин и принцесса Памина (дочь Царицы Ночи) проходят все испытания при помощи волшебной флейты, которую дает принцу маг Зарастро. В финале они сочетаются браком (это еще и алхимический брак) иступают в храм Мудрости. Пара «добрый волшебник – злая фея» появляется и в «Золотом горшке» (архивариус Липдгорст – торговка яблочками Лиза), в «Крошке Цахесе» (доктор Прокнер Альванус Фея Розенгрюншен) и в других сказках Гофмана. Здесь же есть и связь с «Фаустом» Гете, с эпизодом «кухни ведьмы» – в котором в комическом виде воспроизведен алхимический процесс, и здесь же в волшебном зеркале перед Фаустом возникает прекрасный образ Маргариты. Но главное, что Гофман заимствовал из оперы Моцарта, – это звуки волшебной флейты, сопровождающие все сцены испытаний и победы Тамин и Памины – звуки, которые в сказке Гофмана трансформировались в своего рода «музыку стекла». Есть в опере Моцарта и еще один мотив – который мог быть заимствован Гофманом – это волшебные колокольчики, которые Царица Ночи дарит веселому и ужасно бодрящему Палагено – Палагено – дикий в зеленых перьях, символ первозданной природы. И звоном колокольчиков он укрощает злого великана Моностагоса. Интересно отметить, что в фольклоре некоторых европейских народов появление духов природы – эльфов сопровождается звоном колокольчиков.

Именно в сказке Гофмана «Золотой горшок» мотивы стекла получают особое значение, поскольку они особо полно и наглядно воплощают те моменты, в которых мир реальный и мир фантастический, романтизированный зеркально отражают друг

друга Романтический миф, лежащий в основе космогонии сказочного универсума, повторяется на разных уровнях его развития – история короля духов Фосфора о Золотой Лилии повторяется в истории Лилии и Саламандра, а в реальном мире – в истории юного студента Ансельма и золотисто-зеленой змейки Серпентины. Но на первом плане сказки – уже реальная жизнь, это Дрезден с четко обрисованными типами городских жителей – учницами, набережными Эльбы, купальнями и рошами, окружающими город. «Волшебство» локализовано в «доме волшебника» – это архивариус Линдгорст, который на самом деле – великий дух Огня, Саламандр. На нем лежит заклятие, он не может вернуться в волшебную страну и обрести свою возлюбленную Лилию, пока не выдаст замуж своих троих дочерей, которые при этом должны превратиться из змеек в прекрасных девушек. В приданное каждая должна получить золотой горшок с растущей в нем огненной лилией. (Кстати, символ горшка тоже заимствован из «Принца Бирбинккера» Виланда). Ансельм влюбляется в среднюю из сестер – змеек – Серпентину, и сразу же начинается борьба добрых и злых сил волшебного мира за душу молодого влюбленного и поэта. Именно эта борьба, в ходе которой Ансельм должен осознать себя как поэта, творческую личность (пусть в ее ироническом «варианте») и составляет основное содержание «Золотого горшка». А этапы этой борьбы как бы «маркированы» мотивами стекла. При этом стекло как бы «играет» блеском и переливами, смыслами и символами, и одной из достаточно трудных задач для переводчика было отразить эту сложную «игру».

Студент Ансельм, одаренный поэтической душой и красотой, не может выписаться в чинную жизнь бюргерского мира. Он неуклюж и неловок и, проходя в день Воскресения через черные ворота в Дрездене, попадает ногой в корзину торговли пирогами и яблоками, корзина переворачивается, а торговка в ярости проклинает его. В русском переводе Вл. Соловьева это звучит как «Попадешь под стекло, под стекло!» (Гофман, Сказки 1991: 7, далее – Гофман), а в немецком оригинале проклятие имеет совсем другой смысл: *„Ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!“* (Hoffmann 1982: 221). Дословный перевод – «твоя судьба скоро заключит тебя в хрусталь!» Старуха эта ведьма Лиза, представительница злых сил волшебного мира, «стекло» же относится к жизни мира людей – ведь оно создано человеком. Из кварца или песка, богатого кварцем, создаются стеклянные сосуды, а горный хрусталь представляет другую, «природную» модификацию стекла. На эту разницу указывает исследователь прозы Э. Г. А. Гофмана В. Прайзенданц, но подробного анализа символики стекла – хрустали он не приводит (см. Preisendanz 1976: 270–291). Сразу же вслед за этим эпизодом Ансельм, бросивший свой тощий кошелек старухе, убежавший с горя в рошу и задремавший под бузинным кустом, вдруг слышит голоса трех золотисто-зеленых змеек, которые подобны звукам хрустальных колокольчиков («Kristallglückchen»):

Zwischendurch zwischenein zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein, schwinde dich im Schimmer schnell, schnell herauf herab – Abendsonne schiefe Strahlen, zischelt der Abendwind raschelt der Tau Blüten singen rühren wir Züngeln, singen mit Blüten und Zweigen Sterne bald glänzen müssen herab zwischendurch, zwischen ein, schlängeln, schlingen, schwingen wir uns, Schwesterlein (Hoffmann 1982: 225–6).

В этой песенке сестер-змеек чудесным образом (и благодаря таланту Гофмана-писателя и композитора) возникает настоящий шедевр романтической синестезии – в

вечернем воздухе сквозь опускающиеся капли росы видны чудесные змейки. А в их песенке чередуются шипящие согласные со звонкими, шорох листьев и звон воды (рядом протекает Эльба).

Ансельм влюбляется в среднюю из сестер – змеек Серпентину и сразу же начинается борьба за душу и сердце молодого студента и поэта. С одной стороны за него борется великий Саламандр, отец змеек, который только, прилетев из волшебной страны в Дрезден, здесь играет роль добропорядочного и состоятельного архивариуса. С другой – конректор Паульман и его дочь юная Иероника, на помощь которым приходит торговка яблоками Лиза. В доме Линдгорста, в локсе – где сосредоточено волшебство сказки – из мраморных бассейнов поднимаются хрустальные лучи и звенят хрустальные колокольчики – это голос, как мы уже отмечали, самой природы, которая, согласно романтической натурфилософии уподоблена живому организму и одушевлена. Птицы подраживают Ансельму своими звонкими голосами. С одной стороны это отражение насмешек дрезденских бюргеров над Ансельмом. С другой же и это – на наш взгляд, наиболее интересно – в хрустальных звуках колокольчиков, в плеске фонтанов и голосах птиц пусть опосредованно, но отражается такое сложное и не поддающееся однозначному определению явление как романтическая ирония, одно из ключевых понятий романтической философии. И в этом – глубинное значение мотивов стекла.

Но «хрустальное» звучание волшебных колокольчиков и картины мирной жизни и воскресных раздвечений добропорядочных дрезденцев, нарушаемые только появлением волшебных существ, обретают особое значение если вспомнить, что эта сказка создавалась Гофманом, когда в Дрездене была слышна канонада разрывавшихся непосредственно южнее от города сражений наполеоновских войск с армиями антинаполеоновской коалиции, а многие студенты германских университетов становились воинами и участниками национально-освободительной войны. История Ансельма, его пути через испытания к победе над силами Зла воспринимаются еще и в более широком контексте. И тогда мотивы стекла в обеих «составляющих» двоемрия получают еще значение хрупкости, незащищенности жизни Европы перед лицом нового века. И в сказке ни разу не послышалось много хрустальных бокалов, наполненных вином, как символа триумфа жизненных сил, победы жизни над смертью.

В доме конrektора звенят стеклянные стаканы, а в стеклянной миске варится пунш. Но скрывающийся в этой миске Линдгорст наколдывает романтический «взрыв страстей», разрушающий чары колдуньи – под действием которых Ансельм уже был готов сделать предложение Иеронике. «Гут студент Ансельм и ректоратор Гербранд схватили пуншную миску – стаканы и с радостными восклицаниями стали бросать их к потолку, так что осколки со звоном падали крутом»

„Uwa! Саламандр! Peresat, peresat старуха! Bei metallisches zerplatzen! Ein Glas u komal! Птичка, птичка, со двора! Ува, ува! Саламандр! Так кричали и ревели все трое, точно бесноватые (Гофман, там же, с.56).

Этот эпизод происходящий в реальном мире, в доме конrektора Паульмана, предвосхищает события в мире фантастическом – победу Линдгорста над Лилией. А разбившаяся вдребезги стеклянная пуншная миска – это аналог разрушившейся хрустальной темницы Ансельма в волшебном мире.

Кульминационная сцена сказки следует непосредственно вслед за этой. Ансельм, начинающий забывать Серпентину ради Вероники, кажется себе таким же сумасшедшим, как тот юноша, думавший, что он стеклянный (*der glaubte, er sei von Glas*) (Hoffmann, *ibid.*, S. 293). Придя в дом Линдгорста, он видит теперь только обыкновенные растения и птиц — ведь он лишается волшебного зрения, а затем ставит кляксу на магической рукописи и оказывается «в плотно закупоренной хрустальной кляксе на магической рукописи и оказывается «в плотно закупоренной хрустальной кляксе на большом столе в библиотеке архивархуса Линдгорста» (Гофман, там же, с. 59). В оригинале *Kristallflasche*, переводчик добавил слово «стеклянный» сам. Именно в этой сцене следует особенно внимательно проследить, насколько точно передал переводчик «ипостаси» стекла, которые сменяют друг друга в ходе борьбы Линдгорста с Лизой. Сначала указан стеклянный сосуд (*eine gläserne Flasche*). Автор обращается к читателю: «Пусть твое живое воображение заключит тебя, ради меня и Ансельма, на несколько мгновений в стекло» (там же). В оригинале здесь *in das Kristall* — ведь это действие воображения, творчества и волшебных сил. Далее следует выражение «стеклянная тюрьма» — это точный перевод оригинала *das gläserne Gefängnis*, этот мотив связан с миром людей, мысли Ансельма «ударяются о стекло» (там же). Этот мотив связан с миром людей, мысли Ансельма «ударяются о стекло» (там же). Он вызывает о помощи к Серпентине и видит в пяти склянках трех учеников Крестовой школы и двух писцов. Попасть в хрусталь эти бюргеры и филантеры просто не могли, да они и мнят себя гуляющими по эльбскому мосту. Появляется Серпентина и начинает размазывать его хрустальную темницу (*das Kristall*) в переводе здесь «стекло» неточно! Ведь начинается действие добрых волшебных сил!

Из кофейника со сломанной крышечкой появляется старуха Лиза и требует, чтобы Ансельм оставил Серпентину и, став надворным советником, женился бы на Веронике. Ансельм отказывается и клянется в вечной любви к Серпентине. И именно это дает возможность Линдгорсту победить Лизу в грозном бою. Он набрасывает на старуху свой затканый лилиями шlafрок, и она превращается в стекло, которую выбрасывает в окно попутай — слуга Линдгорста. Линдгорст обещает ему в подарок новые очки — в оригинале *Gläser* «стекла», которые ему разбил в сражении кот — слуга Лизы «стекла» в данном случае — ироническая реальная параллель хрустальной темнице Ансельма.

В финале этой кульминационной десятой выигранной происходит освобождение от злых чар и самого Ансельма и Серпентины.

Ансельм, сказал князь духов, — не ты, но враждебное начало, стремившееся разрушительно проникнуть в твою душу и раздвинуть тебя с самим собою, виновно в твоём неверии. Ты доказал свою верность, будь свободен и счастлив! Молния прошила внутри Ансельма, трезвучие хрустальных колокольчиков (*Dreiklang der Kristallglocken*) раздалось сильнее и могучее, чем когда либо, его фибры и нервы содрогнулись, но все полнее гремел аккорд по комнате, — стекло (*das Glas*), в которое был заключен Ансельм, треснуло, и он упал в объятия милой, прелестной Серпентины» (там же, с. 64).

Здесь наглядно отражается победа добрых сил волшебного мира (хрусталь) над злыми, связанными с филантерским миром (стекло). Перевод точно передает замысел автора основывающийся на романтической философии и мировидении. Романтическая душа вырывается из темницы на волю, обретает любовь и счастье.

В последней двенадцатой выигранной возникает знаменитое «впадение Атлантиды», раскрывается глубочайшая из тайн природы, благодаря великой любви Ансельма

восстанавливается гармония универсума и воплощается романтическая философская триада «природа — познание — божественная суть мироздания». Человеческая любовь и любовь космическая восстанавливают целостность универсума.

Подводя итоги, отметим, что семантика мотивов стекла и задачи ее адекватного перевода связаны, в первую очередь с проблематикой романтической натурфилософии и осмысления новой роли художника как в контексте романтического универсума, так и специфического гофмановского двоемирия. Стекло выступает как бы в двух системах координат, которые пересекаются в его «фокусе». С одной стороны мотивы стекла выступают как детали романтического универсума — его мифологии и космологии, и тогда они преобразуются в хрусталь. Когда же в романтизированном мире отражается мир реальный, то появляется стекло в его сниженном варианте — стаканы, миска, очки, флаконы и т. д. С другой же стороны, мотивы стекла связаны с романтической концепцией творческой личности, наделенной особым поэтическим видением мира, и тогда стекло получает значение оптических приборов. Но стекло не только связано с видением, оно еще и звучит — причем по-разному в каждом из миров — в волшебном и в реальном — «резко и некрасиво» как разбивающееся стекло — так возникает романтическая синестезия, комплексное восприятие мира универсума во всем его богатстве и многообразии.

Но прежде чем поставить точку в нашем исследовании, хотелось бы упомянуть еще об одном волшебном стекле. В финале романа «Гавриил Онегин» А. С. Пушкин вспоминает о том времени, когда он

... дал свободного романа
... сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал (Пушкин 1949: 370).

Здесь есть некоторое несоответствие — имеется в виду стеклянная сфера с помощью которой производились гадания. Она не может быть кристаллом! Но несоответствие это кажущееся — у Пушкина мотив волшебного стекла, воспринятый из символики романтизма, а возможно, из сказок Гофмана, превращается в метафору поэтического видения мира и его творческого преобразования.

ЛИТЕРАТУРА

- Ботникова А. Б. (2004). Высшая фаза и завершение жанра {Сказки Э. Т. А. Гофмана}.
Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог идеальных форм. Воронеж: Воронежский гос. универ.
Габитова Р. М. (1978). Философия немецкого романтизма. М.: Наука.
Гете И. В. (1976). Фауст. Собр. Соч. В 10 т. Т. 2. М.: Художественная литература.
Гофман Э. Т. А. (1991). Сказки. М.: Художественная литература.
Карельский А. В. (1990). От «субъективного пламени» к «гипотезе объективности» (Житейские воззрения Эрнста Теодора Амадея Гофмана). От героя к человеку. М.: Сов. Писатель.
Ломоносов М. В. (1986). Избранные произведения. М.: Советский писатель.
Корнилова Е. Н. (2001). Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: Наследие.
Пушкин А. С. (1949). Сочинения. М. Л., Изд. Акад. Наук СССР.

Անահիտ Վարդանյան
ՀՈՎՀ ՔՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔՏԱԹՆԵՐԸ
Անիփոփում

Հովհ Թումանյանը թարգմանել է տարբեր ժողովուրդների ոտսական, գերմանական, ճապոնական, իտալական, իռլանդական, արաբական, հնդկական և ամերիկյան հնդկագիների հեքիաթներ, որոնք երբեքվել են հայկական ժողովրդական հեքիաթների յուրահատուկ օրինաչափություններին սիմիլատանակ կրելով սեփական թարգմանչի անհատականության կնիքը և հազաաար իրավունքով մտնելով հայ գրականության սնունդը գեղարվեստական արժեքների շարքը:

Բանալի բաներ՝ թարգմանություն, ժողովրդական հեքիաթ, ինչպես նաև, անհատականություն, գեղարվեստական արժեք, հեքիաթի մշակում, բանահյուսական ժառանգություն, հայկական հեքիաթ գրական ժառանգություն, բանահյուսական ժողովածուներ

Анаит Варданян
СКАЗКИ В ПЕРЕВОДЕ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА
Резюме

В наследии Ованеса Туманяна сказки в его переводе занимают особое место. Поэт перевел сказки разных народов – русские, немецкие, японские, итальянские, ирландские, арабские, индийские и сказки американских индейцев. В переводах Туманяна сказки подвергаются уникальной интерпретации в соответствии с закономерностями армянской народной сказки. Его тексты несут отпечаток индивидуального стиля Туманяна и скорее являются пересказами, наделенными образами и представлениями более близкими армянскому читателю, поэтому они являются ценной и неотъемлемой частью литературного наследия Армении.

Ключевые слова. перевод, народная сказка, стиль, индивидуальность, художественная ценность, обработка сказок, фольклорное наследие, армянская сказка, литературное наследие, фольклорные сборники.

Anahit Vardanyan
HOVHANNES TOUMANIAN'S TRANSLATIONS OF FAIRY TALES
Summary

In Toumanian's literary work his fairytale translations hold a unique place. The poet has translated Russian, German, Japanese, Italian, Irish, Indian and American Indian tales. These artistic renderings often involve elements of Armenian traditional tales, images and characters familiar to the Armenian reader. The tales are retellings rather than translations, carry the mark of the poet's individual style and should be seen as an inseparable part of Armenian cultural heritage.

Key words: translation, folktale, style, individuality, artistic value, retelling, folklore heritage, Armenian tale, literary heritage, folklore collections.

Нелли Хачатурян

АРМЯНСКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА ГЛАЗАМИ
ИНОКУЛЬТУРНОГО ЧИТАТЕЛЯ

Самые кружевные, самые воздушные соборы построены все-таки из камня, самые чудесные, самые нежные сказки всякой страны – построены все-таки из земли, деревьев, зверей этой страны. В лесных сказках – леший, лохматый и корявый, как сосна, и с лохитом, рожденным из лесного ауканья, в степных – волшебный белый верблюд, летучий, как взвешенный ветром песок; в полярных – кит-шаман и белый медведь с туловищем из мамонтовой кости»

Е. Замятин

Фольклор, несомненно, является одним из ступеней национальной картины мира и национального менталитета. Не менее несомненно, что из всех его жанров наибольший интерес для широкого иноязычного и, следовательно, инокультурного читателя представляет сказка – занимательный и мудрый сплав общечеловеческого и национального.

В эпоху глобализационной унификации сказка может стать одним из способов, пусть скромных, сохранения национального лица на фоне других культур. Единственным же надежным средством межкультурной коммуникации остается качественный перевод, прежде всего на русский язык – же еще сохраняющий свои функции посредника в сфере культуры на постсоветском пространстве.

При отборе сказок для перевода принимается в расчет целый ряд обстоятельств. Однако сегодня особое внимание в процессе восприятия любого художественного текста придается межкультурному фактору – отражению и передаче национальной картины мира, которая рассматривается как соловушность национальной концептосферы и национального менталитета.

Реконструирование восприятия мира в армянской сказке с позиций иной культуры (конкретно – русской) позволяет подчеркнуть национальную специфику, выявляемую именно при сопоставлении. Для небольшой Армении с большой и все растущей русской диаспорой представляется также практически важным, как выглядит страна и народ в зеркале сказки – которая может иметь, при надлежащем обеспечении, большую и доброжелательную аудиторию всех возрастов.

При таком подходе могут быть рассмотрены и разъяснены такие конкретные формы национального бытия, как ландшафт, флора и фауна, этнографически предметный мир (пища, утварь, одежда, жилье, транспорт), искусство, праздники, традиции и обычаи, причем некоторые вроде бы частные детали могут высвечивать, однако, самую суть народного бытия и национальной концептосферы. Полезно было

бы расширить имеющийся корпус сказок на русском языке, уже сегодня вполне достойных по качеству перевода (в наиболее полном сборнике их порядка 70), хотя бы до 100, причем именно под угот национальной самопрезентации, и сопроводить их как визуальным (есть прекрасные иллюстрации Сарьяна, Коджояна и др.), так и в первую очередь, культурологическим комментарием, кратким, содержательно емким, а главное – увлекательным (подобная практика уже существует при межкультурной коммуникации и приносит, как правило, добрые плоды). Такой томик «100 армянских сказок» – был бы хорошим подарком читателям и на родном языке.

Ведь сказки любят все и любили всегда. Во всяком случае, в Китае их даже записывать начали примерно четыре с половиной тысячи лет назад. Уходили в небытие государства и народы – а сказка живет по сей день и даже обзаводится новыми наследниками. Конечно, за несколько тысячелетий многое изменилось: сначала сказки демифологизировались и десакрализировались (скажем – животные сказки утратили тотемный характер), потом их начали собирать и записывать, начали обрабатывать, а сегодня лучшие сказки, классика жанра, живут уже на страницах книг и не сказываются, а читаются. Благодаря переводам преодолен языковой барьер, и народы стали обмениваться сказками. Некоторые сказки изменили и адресата. В древности у многих народов они рассказывались не только в определенное время года и даже суток, но и определенному контингенту слушателей, в число которых далеко не сразу были допущены женщины и дети. Сегодня же многие сказки стали по преимуществу детскими, и часто их «сказывают» в буквальном смысле слова «по писаному», то есть по печатному тексту и вслух, а то и по памяти, уподобляясь в каком-то смысле древним сказителям. Наконец, сказки обрели зримый облик как в игровом кино, так и – особенно – в мультипликации, а зрительный образ обладает особой силой и запоминается надолго, попутно помогая преодолеть и культурный барьер. Поэтому армянские дети сегодня хорошо представляют себе, например, Кощея Бессмертного или Бабу-Ягу, хотя в армянском фольклоре их нет.

В новое время от народной сказки отпочковался дочерний побег – литературная сказка. Строго говоря, она существовала и намного раньше, однако к середине XVIII в. окончательно и явно утвердилась как самостоятельный литературный жанр, включающий как обработки народных сюжетов, так и не связанное напрямую с фольклорным сюжетом фантастическое переосмысление действительности, оформленное, однако, с сохранением опознавательных родовых примет сказки.

Наконец, со сказкой связан узлами родства еще один, совсем молодой жанр, которому она приходится уже не матерью, а, можно сказать, бабушкой, – фэнтези. Сегодня это один из наиболее востребованных жанров литературы, генетически связанный с литературной сказкой, в свою очередь тесно связанной с фольклорной, прежде всего, волшебной. Так что сказочное дерево с золотыми яблоками все еще приносит плоды, обладающие молодильными свойствами.

Будучи знакомыми всем с детства, народные сказки становятся так называемыми прецедентными текстами данной культуры, ее золотым межпоколенным фондом наряду с мифологией и классикой литературы и других искусств, формируя фоновые знания человека, создавая столь нужную ему как существу социальному причастность к той или иной национальной и культурной общности. Образы сказок, ситуации, присказки и концовки, меткие словечки, даже сами названия нередко

становятся крылатыми. Скажите любому русскому «царевна Несмеяна», «По щучьему велению», «Курочка ряба» или «Теремок» – и вас поймут, коммуникация состоится. Нет армянина, который не знал бы и не использовал в речи образы персонажей и ситуации армянской сказки, ее зачины и концовки. Инокультурному читателю они говорят (если говорят) намного меньше.

Сказки разных народов имеют черты и сходства, и различия. Сходство касается, прежде всего, самой установки на чудо или хотя бы чудесное допущение (в бытовой сказке), нравственных идеалов и уроков («Сказка ложь, да в ней намек»), основных конфликтов, как правило, социальных, хотя нередко выступающих в форме внутрисемейных отношений (младший сын и его старшие братья, мачеха и падчерица) и их разрешения (добро всегда побеждает зло). Есть и так называемые бродячие сюжеты, которые схожи между собой и встречаются у разных народов. О причинах их появления в науке до сих пор нет единого мнения, однако читателю важны не они, а текст. Но и он не может не заметить не только единства принципиальных установок, но и действительной схожести некоторых сюжетов (кстати, потому, что хорошо знает собственные сказки). Однако если сюжеты порою и схожи, то их «ассортимент» и, тем более, сцепление мотивов могут очень различаться. Так, подсчитано, что общее количество сюжетов в украинском фольклоре почти вдвое больше, чем в западноевропейском и втрое – чем в русском. У каждого народа есть также набор излюбленных сюжетов, и эти наборы тоже отличаются. Скажем, сюжеты о Финисте Ясном соколе или Иване-царевиче и сером волке – даже не просто любимые, а знаковые для русской литературы и искусства в целом. (В армянском фольклоре того же не скажешь, но мотивы этих сказок встречаются, и не раз. Возьмем, к примеру, небольшую сказку «Несчаста родника». Начало ее напоминает бродячий сюжет о злом волшебнике, который с согласия родителей забирает юношу в ученики, но ремесло оказывается искусством волшебных превращений (такова, например, армянская же сказка «Водяной Охай»). Однако на этот раз старик из родника не берет в ученики, а похищает, причем не юношу, а девушку, предварительно усыпив бдительность матери обещанием дать девушке новое платье, которое мать забыла купить (тоже знакомый мотив). Обычно похищенных престарелым злодеем или чудищем девушек спасает затем положительный герой. Но девушка стала женой не самого волшебника, а его сына, и довольна своей судьбой (заметьте, что похищение невесты куда более характерно не только для сказки, но и для реальности Востока). И когда через пару месяцев мать приходит к роднику в надежде узнать хоть что-нибудь о дочери, ту без опаски отпускают погостить, зная, что она вернется: узы брака для нее святы. Каждому армянину понятно, кроме того, что тем самым продолжается выполнение брачных ритуалов: по национальной традиции после того, как невесту увезли из отчего дома, мать ее не видит и на празднике в доме жениха не присутствует, дабы не омрачать его своими слезами. Зато через некоторое время молодая жена в сопровождении мужа впервые посещает родительский дом и гостит там (без мужа) определенный по взаимному согласию срок, после чего муж снова забирает ее, на этот раз навсегда. Этот обычай называется «дарц», то есть возвращение. Наша героиня с согласия матери ночует в отдельной комнате, и муж по ночам прилетает к ней в образе куропатки – это уже мотив Финиста Ясного Сокола, хотя конкретика образа другая, и муж-куропатка для русской ментальности оказался бы лишен героического ореола, да и невозможен

уже по чисто языковым причинам (куропатка – женского рода), – пока завистливые сестры не попытались извести его, как и Финиста. Но если Финист просто покинул свою коварную, как он считал, возлюбленную, и ей пришлось долго разыскивать его, претерпев много испытаний, то армянской сказке героиню по приказу мужа казнят без суда и следствия, сбросив из поднебесья в пески пустыни. Чудом оставшись жива, она чудом же (подслушав разговор посвященных – тоже известный мотив) узнает секрет снадобья, исцеляющего бритвенные раны, молоко женщины, родившей мальчика (яркое свидетельство как приоритета мужчины в восточном обществе, так и важной роли в национальной картине мира материнского молока, с которым связано также немало благопожеланий) и высушенная кровь молодой женщины. Исцеляя мужа под видом знахарки, она искупает невольную вину своей кровью, и все кончается хорошо «И воскресла их любовь». Так в одной сказке совмещаются, как видим, несколько мотивов, порождая уже знакомых читателю (намн перечислены не все), но в сумме они дают новое качество – оригинальный, не встречавшийся ранее сюжет со своим национальным лицом.

Различаются естественно и конкретные формы национального бытия. Прежде всего, это среда обитания: ландшафт, флора и фауна, этнографически предметный мир (пища, утварь, одежда, жилье, транспорт и т.д.), искусство и культура (музыка, танцы, музыкальные инструменты и исполнители), праздники, обычаи и многое другое. Разумеется, как и в фольклоре любого народа, весь «рекавизит» носит по преимуществу простонародный характер, отражая уклад создателей сказки. Так, чужеземный посол, получив ответ царя, «надел свои трехи и ушел». Другими словами, входя в парадное помещение, он разулся, как принято было в крестьянском обиходе, да и сами трехи – это сугубо простонародная обувь типа лаптей, только из сыромятной кожи, не слишком подобающая послу. Или в царском дворце вдруг обнаруживается «ердик» – дымовое и световое отверстие в земляной кровле крестьянского дома. Однако иногда эти детали высвечивают и самую суть народного бытия. Казалось бы, что может быть обычнее, чем обычный камень? Но и он, вопреки фольклорным же утверждениям («камень бы поведат – языка бог не дал») может поведать внимательному читателю о многом. Если исключить драгоценные и волшебные камни, которые есть в сказках многих народов, то он насчитывает (по указателю С. Туллакян) более 100 представлений только в волшебных сказках Армении, в то время как в рамках трехтомного собрания русских сказок А. Афанасьева вообще встречается всего 14 раз. Это и понятно: сами армяне называют свою родину Айастан, дали ей предельно емкую характеристику «Айастан, Карастан», т.е. Армения – страна камня (камней). Показательная в этом смысле сказка «Царь, позарившийся на свою невестку». Начинается она совсем как «Царевна-лигушка» – однако стрела младшего сына попала не в болото (в Армении его надо еще поискать), а в скалу и разбилась о нее. Дальше все иначе: царевич горько заплакал о своей судьбе, и камень расступился, впуская его в пещеру старухи-волшебницы, а та отдала за него свою дочь. Однако царь возмущался недостойной страстью к красавице-невестке, и это убило царицу. В подтексте возникает тема и разбитого сердца и каменного сердца – более глухого к чужим страданиям, чем даже камень. Чтобы погубить сына, царь отправляет его с поручением к покойной матери, т.е. по всех смыслах – на тот свет (тоже известный мотив). Все-таки вернувшись благополучно домой, царевич находит отца окаменевшим: сбылось проклятие царицы, сказавшей

сыну: «И тебя решил извести этот камень?» Как видим, камень проходит сквозной темой через всю сказку, совсем как в жизни, где само применение камня бывало порою весьма специфично для русской картины мира. Скажем, у ворот дома, где была девушка на выданье, в старину ставили большой камень, своего рода каменный стул или скамью – хнамакар, то есть «камень для сватов», человек, севший на этот камень, без слов оповещал о цели своего прихода. Камень вообще занимает важное место в армянской картине мира. Не случайно о тяжком труде, добывании хлеба в поте лица армяне говорят «выжимать хлеб из камня». Из этих бесплодных камней, под палящим солнцем и в отсутствие воды армянин добывал себе пропитание, преображая камень. И земля вознаграждала за тяжкий труд: среди плодов и ягод мы встречаем в армянской сказке не только яблоки (очень часто), груши, малину, общие с русской сказкой, но и абрикосы, виноград (также и юм), гранат, инжир, каштаны, миндаль, хурму как плод одноименного дерева. Наряду с яблоками бессмертия в сказках упоминается и арбуз бессмертия, который естественно, стерегут не характерные для русского фольклора дэвы (злые духи, великаны). Кстати говоря, армянское слово «бессмертный» означает также «живительный, животворящий, животворящий» (так, определяются, например, знаменитые минеральные воды Армении), так что в переводе скорее следовало бы, думается, говорить о живой воде и молодых яблоках – как и в русской сказке они возвращают молодость и здоровье, но не даруют собственно бессмертия: для этого надо вечно подпитывать себя этими средствами, перешедшими в сказку из мифов (боги Греции, например, постоянно использовали амброзию и как пищу, и как благовонное притирание, и пили нектар, а боги Индии – амриту).

Достаточно специфична и фауна волшебных сказок: кроме привычных для русской сказки волка, медведя, лисы, зайца или ежа читатель встретит в них привычных уже для Армении джейрана (антилопу из рода газелей), косяку, лань, марала – куда менее привычных для сегодняшней Армении обезьяну и тигра и даже совсем экзотического для Армении слона. В сказке «Сын охотника» среди трудновыполнимых заданий есть и такое: добыть слоновую кость, причем столько, чтобы царь построил из нее дворец. А пасутся слоны, якобы, на склонах горы Арагац – вполне реальной горы (4090 м) – не так далеко от Еревана. Но слоны в Армении никогда не водились, хотя о слоновой кости и ее дороговизне было известно, пусть понаслышке, и простым людям (Армения издревле находилась на перекрестке торговых путей), и поэтому сказка понимает выражение буквально, то есть как кости слонов (а не бивни), что и реализуется в сюжете. В бытовой сказке картина естественно куда ближе к реальности – и к укладу соседей, скажем, домашние животные примерно те же, за исключением, разве что, осла, верного, выносливого и неприхотливого спутника армянского крестьянина, и отчасти верблюда. Волшебная же сказка особенно интересна тем, что национальное бытие отражено в ней в фантастически преображенном мире, но и он оказывается во многом мотивирован своей концептосферой.

Возьмем, в качестве примера, такой компонент волшебной сказки – как чудовище в роли противника героя.

Чрезвычайно частотной в русских сказках является персонализация зла в образе змея (Змей Горыныч, позднее – Утарин, Змей и др.). В армянской сказке эту функцию частично выполняют общевосточные по распространенности дэвы, т.е. злые духи, главным образом, великаны, живущие в горах, в пещерах, в глубоких и темных

ущельях, в пустынях, их нет в русской сказке, как нет и мест их обитания. Зато в восточнославянских мифологии и фольклоре важное место занимает лесной – хозяин над всеми деревьями и зверями, с которым надо уметь ладить. В армянском фольклоре лесного нет, а вот у ближайших соседей, грузин, природа и ландшафт породили близкий образ богини Дали, покровительницы диких животных.

Из антропоморфных чудищ наиболее частотна в армянской сказке Баба-Яга, в свою очередь, отсутствующая в фольклоре Армении, поскольку в каменной Армении специфически лесная колдунья, как и ее атрибуты (например, избушка на куриных ножках) не функциональны, и в восточных сказках, в том числе и армянских, сходную функцию выполняет часто мать дэва. Как и Баба-Яга, она может не только вредить, но иногда и помогать. Однако герой или героиня прибегают для этого к хитрости, успевают коснуться губами ее груди (дэвы, естественно, не обременяют себя одесждой). Это равноценно усыновлению, и женщина-дэв начинает помогать «молочному» приемышу. В России такого обряда не было, соответственно, нет его и в русских сказках. Очень частотен в армянском фольклоре, как и в эпосе, образ умудренной (в волшебной сказке порою – сверхъестественной) старухи, которая может наградить, а может и напредить. Особым влиянием и уважением отмечена при этом мать сыновей.

Однако нередко в функции антагониста героя выступает в армянской сказке вишал – гигантский змей-удав. Напрашивается прямая параллель с русским Змеем. Однако русский змей – это огнивоплавающий крылатый дракон, и безотносительно к мифопоэтическим истокам персонажа нельзя не видеть, что он олицетворяет самые страшные опасности, угрожавшие традиционному русскому укладу: огонь мог за считанные минуты уничтожить деревянную деревню или даже город.

При этом Змей Горыныч сказок или Соловей-разбойник былины (человек-чудовище), как правило, перерезают коммуникацию, нарушая свободу передвижения (как древнегреческий (финик) прежде всего, по направлению к городу как центру упорядоченного Космоса, выступая сами как проявления Хаоса. Нарушается и свобода торговли, столь важная для большой равнинной страны. Поэтому встреча и неизбежный поединок с чудовищем нередко происходят на мосту, который, при всех своих мифопоэтических характеристиках, в стране, изобилующей реками, есть, безусловно, и средство коммуникации. Армянскому же вишалу, извечному хранителю вод в мифологии, не было надобности быстро преодолевать большие расстояния (хотя он может и летать): в давние времена армянские поселения обычно находились в долине между гор, достаточно изолированно от другой долины, и были, в своих пределах, в целом самодостаточны. Поэтому вишалу надо лишь добраться из ближайшей пещеры до источника или дороги к нему в горах и, так сказать, перекрыть водоснабжение: вода на Востоке – это жизнь, и любое восточное поселение, не принявшее традиционных условий чудовища (а его спецификация, как известно, поедание девушек) автоматически превращается в «Град обреченный».

То же можно сказать и о волшебных помощниках. Медведь, хозяин русского леса, занимающий, как и лес, огромное место в русских сказках, в армянских встречается редко и главным образом как олицетворение грубой силы. Также и «серый волк» – самое умное животное русской равнины, быстро пробегающее большие расстояния также и в лесу, в горной стране хотя и существует в жизни, для фольклора не функционален, как и специфически лесная колдунья Баба-Яга, а его роль как «средства передвижения»

вполне естественно переходит к птице, для которой горы не помеха. Птица занимает чрезвычайно частотную позицию в армянской волшебной сказке: она зафиксирована 183 раза, а если учесть и птенцов, сообщающих матери о благородстве героя, то более чем в 200. Конечно, птица обладает также мощным мифопоэтическим потенциалом, однако остается фактом, что в русской сказке она фигурирует только в 26 сказках всего трехтомника А. Афанасьева, причем как «средство передвижения» всего 4 раза и только как средство переноса из мира в мир или (один случай) в немыслимую даль, кстат, за море, за горизонт, то есть в сущности, тоже в иной мир.

Достаточно специфичны и показательны иногда и сами чудеса. Так, для русской сказки не характерно желание девушки стать мужчиной, в армянской же, более близкой в этом к Востоку, оно встречается не раз и осуществляется порою достаточно экзотическими способами (зафиксированными и в указателе С. Гудлакян). Встречается эта тема и в достаточно скромном по объему корпусе переведенных на русский сказок (их куда меньше 100, в то время как на армянском сегодня – уже 15 томов) и вот в сказке, которая так и называется «Превращенная в мужчину», мать дэвов проклинает дерзкого смельчака, которого не успела даже рассмотреть, пожелав ему переменить пол. Для мужчины (а она, естественно, полагает, что смельчак именно мужчина) спокон веку не было на Востоке ничего ужаснее. Но в сказке это как раз девушка, волею судьбы ставшая царским зятем. Узнав правду царь с царицей, чтобы избавиться от «зятя», посылают девушку с невыполнимыми поручениями, которые она выполняет не хуже героя-мужчины. Так что бывающее проклятие оборачивается всеобщей радостью, и царица обретает мужа, а ее родители – надежду на наследника. На Востоке даже есть поверье, что если пройти под радугой, можно переменить пол. Однако жаждащими этого в фольклоре всегда оказывались только женщины, что убедительно свидетельствует о гендерной дискриминации и в патриархальном обществе и в семье как таковой. Интересно, что судьбоносное чудо волшебной сказки не без лукавого юмора обыгрывается в бытовой: в сказке «Дядюшка и племянник» юноша, вынужденно преодолевый невестой, пришел по сердцу будущей золовки, а она ему. Золовка не знает, что перед ней мужчина, зато хорошо знает, что «невесту» выдают за ее брата насильно, да и ее, скорее всего, ждет та же участь. И поэтому когда небо, якобы вняв мольбам, «превратило» невесту в мужчину, молодая пара взяла свою судьбу в свои руки и спаслась бегством. Показательна концовка: «Жили с честью и умерли с честью» – сказка беглецов отнюдь не осуждает.

Таким образом, при всей кажущейся неприязнительности народной сказки, это, действительно, историческая энциклопедия жизни данного народа (и не только материальной), стоит только в нее вчитаться. Скажем, в той же «Невесте родника» ни героиню, ни сказителей не смущает ее брак с волшебником, потомственным, можно сказать, духом родника (вспомним греческую мифологию), что, строго говоря, противно установлениям христианства, рассматривающего духов как нечистую силу. К тому же брак явно не освящен церковью, однако обе стороны считают его законным и мать девушки неукоснительно именуется тещей, а она сама – женой. В другой сказке это было бы, может быть, в порядке вещей. Однако одновременно подчеркивается, что героиня – верующая христианка; это следует не только из ее мольбы к Богу (услышанной): «Господя, дай мне искупить вину свою!», но и из предшествующего комментария рассказчика: муж-волшебник прилетает к ней каждую ночь, и

«прощалась с любимым она уже перед утренней молитвой». В средневековой Европе за такое, между прочим, сжигали на костре. Но армянское христианство очень древнее: Армения была первой в мире страной, еще в III веке принявшей христианство как государственную религию. Борьбу с язычеством армянской церкви пришлось в языческом окружении, и она мудро приняла в свое лоно или хотя бы закрыла глаза на то, что не смогла искоренить в умах паствы. И порою обе эти стихии мирно сосуществуют в сознании армянина. Таков, например, также сохранившийся со времен язычества обряд жертвоприношения («матах»), описанный в сказке «Азаран Бабул», который существует и по сей день, хотя иерархи и не оспаривают, что церкви более подобила бы бескровная жертва. Ту же гибкость и терпимость перекан мы видим и в бытовой сказке «Дад-Бедад»: когда священника спросили, почему герою в свое время дали такое необычное имя, он ответил: «А это наш долг – давать младенцу такое имя, какое отец и мать пожелают». Русская церковь была в этом смысле куда более строгая. Надосказать, что армяне не закрывали глаза на неблагоприятные поступки недостойных служителей Божьих, и в сказках, особенно бытовых, мы не раз встречаемся с такими сюжетами, частыми, впрочем, и у других народов. Однако армянский народ умел отделять проступки таких священнослужителей (они, в конце концов, всего лишь люди) от религии как Божественного откровения, почитание которого настолько прочно утвердилось в его душе, что, скажем, в сказке «Превращенная в мужчину» среди невыполнимых заданий фигурирует и такое: «забрать у матери дзюво похищенные ими родовые четки царя. Казалось бы, на что колдунье-великанше этот предмет религиозного обихода? Но она, похоже, пользуется четками по назначению – каждый час они срываются со столба прямо ей на ладонь. Да и старуха-колдунья, награждавшая деликатную и добрую Арвахат (имя которой издаром означает «частичка солнца») и жестоко наказывая злую и грубую дочь мачехи, напутствует Арвахат словами: «Ступай, дочка, Бог тебе в помощь», что и произошло в дальнейшем. Такая приверженность вере имеет свое историческое объяснение: Армения, зажата в тиски между двумя сверхдержавами древности, Римом и Персией, рано утратила государственность, и лишь две опоры – религия и язык – были гарантией, что не произойдет ассимиляции и исчезновения древнего народа и его древней культуры. Поэтому мало найдется на Земле народов, давших так много мучеников за веру. Вообще многовековая история Армении изобилует трагическими страницами всенародных бедствий, о которых не следует забывать, чтобы они не повторялись (в свое время Гитлер, планируя геноцид евреев, сказал о геноциде армян 1915 года: «Кто теперь помнит об армянской резне?»). Однако превратности судьбы не ожесточили душу армянина, и это тоже отразилось в сказках: так, младший брат (в сказке «Азаран Бабул») измало претерпевший по вине старших братьев, имея полную возможность казнить их, говорит: «Они меня не убили (хотя и пытались – Н.Х.), и я их не казню. Пусть заберут своих жен (которых с подвигами добыл для них он же – Н.Х.) и покинут нашу страну». Или в сказке «Собиратель хвороста» герой, вопреки условиям спора, возвращает проигравшему обидчику жену и детей, то есть самое дорогое, что есть у человека, хотя тот, один раз уже обманом лишивший его абсолютно всего, и новый то спор затеял только затем, чтобы отобрать у царя, ставшего его стараниями нищим, и обретенных тем двух красавиц-жен (обычай многоженства существовал в древности у многих народов, в том числе и на Руси, и в древней Армении, что тоже отразилось в

целом ряде сказок). Причиной конфликта, как видим, часто становится зависть, и эта тема повторяется не раз. Особенно же осуждаются раздоры в семье и родстве (показательна в этом смысле сказка «Счастье очага»), что тоже понятно: семья нередко оказывалась единственной опорой армянина во враждебном окружении. Стоит обратить внимание и на концовки сказок, в них очень часто содержится пожелание блага слушателям: «Их желания сбылись, пусть исполнятся и ваши» (формулировка чуть-чуть различается в разных переводах). Вторая же концовка, часто соседствующая с первой, – тоже не простая орнаментация: «С неба упало три яблока: одно тому, кто рассказывал, другое – тому, кто слушал, а третье – тому, кто запомнил», то есть извлек из сказки урок. Вера в уроки устного слова, и вообще в силу слова издавна присуща сознанию армянина: не случайно «Книгу скорбных песнопений» Григора Нарекаци (X век) столетиями включали в приданое и клали под подушку больному для его исцеления, а во время погромов бросали имущество, но спасали церковные книги. Думается, эти сведения стоит сообщать инокультурному читателю. Как тут не вспомнить строки из гностического стихотворения Н. Гумилева «Слово»: «Но забыли мы, что осиянно / Только слово средь земных тревог, / И в Евангелии от Иоанна / Сказано, что слово – это Бог». И сказка напоминает об этом своему адресату. Собственно, на том и держится вся сказка «Арвахат и змееныш»: в ответ на опрометчивую просьбу бездетного царя послать ему ребенка, пусть хоть змееныша, он и получил именно то, что просил. Дочь везира пришла посмотреть на змееныша, выросшего за неделю в вишала, именно как на чудовище, и была им проглочена, слуги тоже видят в нем чудовище, боятся его и следующую девушку спускают через ердик (мотив о девушках, которых скармливают чудовищу – бродячий и очень древний, но и тут в армянской сказке есть нюанс: характерный для чуждого родственные связи народа: чтобы свести зло к минимуму, слуги царя специально ищут такую девушку, о которой некому будет плакать). Однако солнечная, светлая, как и ее имя, Арвахат, видит в вишале сына людей и приветствует пожеланием добра, обращенным к его человеческой природе и обязывающему происхождению: «Доброе утро, царский сын». К сожалению, в переводе оказался несколько смазан идущий от древнейшей мифологии подтекст: в оригинале она говорит «րարի լույս» – это утреннее приветствие буквально означает «добрый свет». «Добрый свет» дня (особенно утренний свет, в армянской мифологии противопоставляется тьме и злым духам; в народных поверьях утреннюю зарю персонифицирует «непорочная дева» (Араткян 1980: 1, 106)). Свет есть Добро, и в сказке не случайны и солнечное имя девушки, и ее чудесно обретенные золотые волосы, и даже упомянутая ранее деталь, что слуги спустили ее к вишалу через ердик (отверстие в плоской крыше, совмещавшей функции дымохода, стухового, то есть главного, светового окна). Девушка смело выступает в борьбу со Злом в человеческой душе, апеллируя к Добру. И доброе, умное, светлое слово сделало свое дело: «Тут вишала сбросил кожу, превратился в прекрасного юношу» – да и слова старухи «Бог тебе в помощь» тоже сбылись: Бог пришел на помощь, причем всем. Говоря современным языком, позитивный настрой и установка на добро принесли свои плоды. Тот же посыл добра армяне заложили и в свое традиционное приветствие «Բարեւ ձեզ» (то есть «здравствуйте») буквально означает «Добро вам». Неслучайно Василий Иосифович, создавший одно из самых вдохновенных произведений русской Армянаны, так и назвал его «Добро вам», сделав приветствие основой для глубоких обобщений.

К сожалению, при отборе сказок для перевода культурологический аспект до сих пор мало учитывался, хотя именно он может показать специфику именно армянского видения мира, его культурные, моральные и материальные, мифопоэтические, религиозные доминанты. В частности, слишком скупо представлен, думается, пласт городских сказок, отражающих мир многочисленных городских профессий и занятий и вообще уклад древних городов Армении, что было бы и интересно, и полезно узнать, например, русскому читателю, основной корпус сказок которого отражает сельский уклад. Мифологический же пласт, активнее перешедший в сказку (тот же вишاپ), вописал бы армянский материал в контекст мировой мифологии (в частности, античной), что еще раз напомнило бы о древности армянского народа и его культуры. Конечно, это потребовало бы определенных усилий. Но они окупятся сторицей.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнян С.Б. (1991). Армянская мифология // *Мифы народов мира*, т. 1, Москва: Сов. энциклопедия.
 Афанасьев А.Н. (1984 – 1985). *Народные русские сказки в трех томах*, Москва: Наука.
 Гуллакян С.А. (1983). *Указатель мотивов армянских волшебных сказок*. Ереван: Изд. во ЕГУ.
 Замятин Е.И. (1988) Герберт Уэллс. // *Сочинения*. Москва: Книга.

Нелли Хачатурян
**АРМЯНСКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА
 ГЛАЗАМИ ИНОКУЛЬТУРНОГО ЧИТАТЕЛЯ**
 Резюме

Народная сказка отображает национальную картину мира и национальный менталитет. Реконструирование восприятия мира в армянской сказке с позиций русской культуры позволяет подчеркнуть ее специфику. В статье сопоставляются основные черты армянской народной сказки, литературной сказки и произведений жанра фэнтези с русскими аналогами. При переводе армянских сказок на русский язык важно передать национальную картину мира, которая рассматривается как совокупность национальной концептосферы и национального менталитета. При таком подходе рассматриваются и разъясняются такие конкретные формы национального бытия, как ландшафт, флора и фауна, искусство, праздники, традиции и обычаи, вывещающие самую суть народного бытия.
Ключевые слова: народная сказка, литературная сказка, фэнтези, национальная картина мира, перевод, русская культура, армянская культура, формы бытия, ландшафт, аналоги.

Նելլի Խաչատրյան
**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔՏԱԹԸ ՕՏԱՐ
 ԸՆԹԵՐՅՈՂԻ ԱԶԲԵՐՈՎ**
 Ամփոփում

Ժողովրդական հեքիաթն ազգային մտածողության և աշխարհընկալման յուրատիպ արտահայտությունն է. Հայ ժողովրդական հեքիաթի վերստեղծումը ժողովրդական մշակույթի հիմնարարն է, իսկ առաջին տեսանկյունից դառնում է ժողովրդական հեքիաթի մտածողականությունները: Հոդվածում զուգադրվում են հայ ժողովրդական հեքիաթի

մի շարք բնորոշ հատկանիշներ ժողովրդական հեքիաթի համարժեք երևույթների հետ: Հայ ժողովրդական հեքիաթները թարգմանելիս անհրաժեշտ է փոխանցել նաև ազգային աշխարհայացքի արժեքները: Նման առաջնության դեպքում առանցքային կարևորություն և են ստանում կեցության հստակ արտահայտությունները՝ լանդշաֆտը, բուսական և կենդանական աշխարհը, ազգագրական ու առարկայական ցուցիչները, արվեստը, տոներն ու ավանդույթները:

Բանալի բառեր՝ բնակավայր, ժողովրդական հեքիաթ, հեղինակային հեքիաթ, թարգմանական հեքիաթ, թարգմանություն, ազգային աշխարհընկալում, ժողովրդական մշակույթ, հայկական մշակույթ, համարժեք:

Nelly Khachaturyan
**ARMENIAN FOLKTALE FROM THE PERSPECTIVE OF
 A FOREIGN READER**
 Summary

Folktales represent the national concept and image of the world. The "telling" of Armenian folk tales in the milieu of Russian culture often highlight features inherent in Armenian tales. In the article a number of key elements of Armenian folktales are compared with Russian analogues. When translating Armenian folktales into Russian it is important to convey the national image of the world present in the source texts, and bring the breadth of the original tale. Such an approach suggests an adequate rendering of notions representing national identity: landscape, flora and fauna, ethnographic indices (food, utensils, clothes, lodging, transport), art, holidays, traditions and customs etc.

Key words: folktale, literary tale, fantasy concept, national world picture, translation, translated tale, Russian culture, Armenian culture, entities, analogues.

ՍԱՀՄԱՆԱՑԻՆ ԳՈՏՈՒ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ
ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ

Հեքիաթային տարածությունը բաղկացած է երկու հիմնական մասից՝ այն, ուր ապրում են հերոսները, և այն, ուր նրանք մեկնում են տարբեր փորձություններ հաղթահարելու՝ Հեքիաթային այս երկու տարածքներն անվանենք այս աշխարհի ու այլ աշխարհի, որոնցից առաջինը իրական, մահկանացուների, ողջների աշխարհն է, երկրորդը՝ հրաշքների գերբնական էակների մեղայների առաջինը «իրական», երկրորդը՝ երևակայական Այս երկու աշխարհները հրաշալիքալից հեքիաթում անջրպետված չեն իրարից՝ եթե այս աշխարհի մարդիկ հաճախ մեկնում են այլ աշխարհ՝ զանազան գերբնական հրաշքներ ձեռք բերելու, ապա նույն կերպ այս աշխարհում են հայտնվում այլ աշխարհի գերբնական էակներ՝ իրենց հետ բերելով ոչ երկրային հրաշքներ՝

Հեքիաթային այս երկու տարածքների միջև կա ևս մեկը, որը բաժանում է այդ երկու աշխարհները, մի սահման, որտեղից սկսվում է հրաշքների ու գերբնական էակների տարածքը՝ Եթե բուն գերբնական աշխարհը հաճախ հիշատակվում է որպես սև ու մութ աշխարհ, անպակում է արևելյան երկրների անուններով և այլն, ապա դեպի այլ աշխարհ տանող երկրային սահմանները ավելի հաճախ անտառներ, լեռներ, ձորեր, ջրեր (ծովեր, գետեր, աղբյուրներ), քարայրներ, գերեզմաններ են լինում՝ Տնից հետագող հերոսը իր ճամփորդության հենց սկզբում յոթորարար անցնում է այս սահմանային գոտիները, որից հետո հայտնվում է այլ աշխարհում՝

Իմաստային պլանում որոշ առումով նույնանում են անտառն ու սարը։ Այն հեքիաթներում, ուր սարերը հայկական լեռնաշխարհին բնորոշ խիտ անտառային ծածկույթների շնորհիվ են հիշատակվում, փաստորեն խոսքը դարձյալ անտառին է վերաբերում՝ Սակայն սյուժեների քննությունը ցույց է տալիս, որ հեքիաթների մի մասում, ուր հիշատակվում են սարերը՝ նշվում է, որ հերոսներն ապրում են սարի սեջ կամ սարի տակ՝ Լեյլիքն, սարն այստեղ անտառից անկախ իր սիմվոլիկ արժեքով է հանդես գալիս՝ Ինչ առասպելական վաղ մտածողության սեջ սարն ու ժայռը սահմանային գոտիներ են ընկալվում, մուտք դնելի այլ աշխարհ՝ Այս մտածողության վկայություններն են նաև ժառիգ ձևվող կամ ժայռում փակվող հորտանտը (իմաստ՝ Միթրա՝ Միեր, Արտավազդ)՝ Որպես այլ աշխարհի սահման էս հանդես գալիս հաճախ յոթ սարերը՝ Հայ ժողովրդական հեքիաթներում գերբնական աշխարհը գտնվում է յոթ սար այն կողմ՝ «օխտը սարի քսակին» (ՀԺՀ 1966, հ. V, 72) կամ յոթ սարերի մեջտեղում՝

Եվ անտառի, և՛ սարի առկայության դեպքում հաճախ հիշատակվում է այնտեղ գտնվող քարայրը՝ Հիմնականում հենց այս քարայրներում են ապրում

գերբնական ոգիները՝ դևերը՝ դևերի պառավ մայրերը, և հենց այստեղ են երբեմն ժամանակավորապես բնակություն հաստատում հեքիաթի՝ տնից հեռացած հերոսները, օրինակ, «Մեղջանի հեքիաթ»-ում (ՀԺՀ 1959, հ. I, № 16) անտառի քարայրում են ապրում հոր կողմից տնից վտարված եղբայրները։

Բուն անտառը՝ որպես սահմանային գոտի, որպես այլ աշխարհի տանող տարածք, տարբեր դրսևորումներ ունի՝ Հեքիաթներում չամ պարզապես հիշատակվում է, որ հերոսն անցնում է անտառով, կամ անտառում է տեղակայված հեքիաթային այն հայտնի խաչմերուկը, որը երեք ճանապարհների է բաժանվում (ՀԺՀ 1973, հ. VI, № 163), կամ անտառում հերոսը գտնում է մի այգի՝ չքնաղ պալատով։ Ավելի հաճախ, սակայն, անտառի հետ կապված սյուժեներում ի հայտ է գալիս ծառի սիմվոլը՝ հերոսը այլ աշխարհ է ընկնում քարձրանալով ծառի վրա և այնտեղից երկինք, հերոսը մտնում է ծառի մեջ, դուրս է գալիս ծառի սիջից, կամ՝ պարզապես ժամանակավորապես փոխակերպվում է ծառի

Սահմանի դեր են կատարում նաև ջրային տարածքները՝ ծովերը, գետերը, ջրհորներն ու աղբյուրները։ Հերոսները այլ աշխարհ են ընկնում անցնելով ծովը կամ իջնելով ծովի տակ, անցնելով գետը, իջնելով ջրհորի մեջ կամ մտնելով աղբյուրի ակը՝ Հատկապես ծովերն իրենցում բազմաթիվ են գերբնական աշխարհներ՝ հրեղեն հարսնագույներով, չտեսված ապարակներով

Լինելով այլ աշխարհի տանող ուղիներ՝ այս տարածքները միանում ժամանակ երբեմն դառնում են հերոսների ժամանակավոր կացարանները՝ Տնից հեռացած հերոսները հաճախ ժամանակավոր բնակություն են հաստատում անտառի ծառի փյակում, քարանձավում, սարի միջի տանը, որտեղից ըստ հարկի մեկնում են այնպիսի մային հետո աշխարհներ

Սահմանային այս գոտիների հաղթահարումն արդեն հերոսների առաջին փորձությունն է դառնում՝ Մի շարք հեքիաթներում հերոսից առաջ փորձության մեկնող եղբայրները արդեն սահմանից Լու են դառնում՝ չկարողանալով կամ վախենալով այն հաղթահարել՝ Այսպես հայրը պատվիրում է որդիներին՝ հող բերել այնտեղից, «...վեր հալա մարթի վեններ չի նի եկալ» (ՀԺՀ 1966, հ. V, 100), Ավագ որդին հասնում է մի անտառի, սակայն դրանից աչ կողմ չի կարողանում գնալ՝ հենց այդտեղից է հող տանում՝ միջնեկ որդին մի ծառի մոտից չի կարողանում շարունակել ծանապարհը, այդտեղից է հող տանում՝ Լվ միայն կրտսերն է, որ հասնելով ծովին անգնում է առն և հայտնվում Սև աշխարհում՝ ուր բազմաթիվ փորձություններ հաղթահարելով՝ բերում է հողը (ՀԺՀ 1966, հ. V, №12)։

Հաճախ հենց այս տարածքներում են հերոսները հանդիպում զանազան գերբնական էակների, որոնք փորձությունների են ենթարկո ս նրանց, ա ս վայրերից են ձևոք բերվում գերբնական հրաշալի իրեր և օգնագաններ, որոնք հետագայում օգնում են հերոսներին հեռավոր աշխարհներում հաջողությամբ տունների հասնել և հաղթահարել փորձությունները՝ Լորեմն էլ գերբնական իրը կամ հատկանիշը ձեռք է բերվում հենց սահմանային այս գոտիներում որտեղ գերբնական էակներ կողմից փորձության ենթարկվելու արդյունքում, դա գլխի անձավում ապրող դևի պառավ մայրը՝ թե աղբ ուրի ակում ապրող Օխեշը, թե ծառի փյակում ապրող սարը՝ Օրինակ՝ «Գառնիկ աղբյուր» (Արվանձախանգ 1978՝ 182) տարբերակներից մեկում որբուկները սար են փախչում, ուր քուրը ստնելով մի աղբի մեջ՝ հանդիպում է դևի սորը, որը, փորձությունների ենթարկելուց հետո, աղբյան ռսկն սազերով ու

հազուադեպ է օժտում՝ Դրան հակառակ, խորթ ու չար քրոջը տգեղազնում է՝ Կամ տղան մտնում է աղբյուրի տակ, աշակերտում Օխնչին, ձեռք բերում գերբնական հմտություններ և փախչում նրանից (ՀԺՀ 1985, հ. XIII, № 22)։

Նշված սահմանային գոտիները հատկապես անտառի և ծովի հետ են կապվում ծննդան, մահվան և ասոսնություն մոտիվները Սրանք մարդու կյանքի այն փուլերն են, երբ սարդն ավելի քան երբևէ մոտ է կանգնած սահմանին՝ ձևափոխվելով մարդու տեղափոխումն է այլ աշխարհից այս աշխարհ, մահը՝ հակառակը, և երկու դեպքում էլ տեղի է ունենում հաղորդակցություն ոգիների աշխարհի հետ (Hobbes 1984՝ 182)։ Զուրահատուկ անցումային իրավիճակ է նաև ասոսնությունը գուլգերից յուրաքանչյուրի հասար սյուսը նախապես ընկալվում է որպես ոգիների աշխարհի, այլ աշխարհի ներկայացուցիչ, որպես գերբնական էակ (աստեղից էլ այլ աշխարհից բերվող կենդանակերպ հարմարությունն ու փնտրությունները հրաշապատում հեքիաթներում)։

Ա Ծննդյան մոտիվներ։ Ծննդյան մոտիվը անտառի հետ կապված սյուժեներում ամենատարբեր դրսևորումներ ունի՝ հերոսը գտնում է անտառ, կազմով հարվածում կոճղին, որից մի մանուկ է դուրս գալիս (հսմտ. դարձույ կին ծառ նույնագույն)։ 3 աղավիսները մկրտում են նրան և գերբնական կարողություններով օժտում (ՀԺՀ 1968, հ. IX, № 69)։ Մի շարք այլ հեքիաթներում հերոսները անտառից կենդանակերպ զավակ են գտնում, բերում տուն ու պահում։ Դա կարող է լինել ոգնի (ՀԺՀ 1966, հ. V, № 5), օձ (ՀԺՀ 1963, հ. IV, № 1)։

Որոշ հեքիաթներում ծննդյան մոտիվը հայտնվում է հղի կնոջ՝ սահմանային գոտիներում հայտնվելով Ասենք, անտառում ծառի փչակում գտնվող հերոսուհին զավակ է ունենում Բնութագրական է Լոռվա մի հեքիաթ՝ ուր ամուսինը զնոջը բնակեցնում է անտառի ծառի փչակում, իսկ ինքը մեկնում դրամ վաստակելու և վերադառնում սիսին մեկ տարի անց Կինը ծառի փչակում երգուկ է ապրում Հղի կնոջ մոտ աստված ուղարկում է արջի կերպարանք առած հրեշտակին՝ որն օգնում է կնոջը, ծնված աղջկան կնքում են տերտերը, Մարիամ Աստվածածինն ու տատները և գերբնական հատկություններով օժտում (ՀԺՀ 1977, հ. VIII, № 112)։ Այլ հեքիաթներում ծննդաբերության մոտիվը կապվում է ծովի հետ։ Ծովում հայտնված հերոսուհին սովորաբար կամ արևդի մեջ է, որով նրան գգել են ծովը, կամ նրան կուլ է տալիս մի մեծ ձուկ։ Նա մնում է այդտեղ այնքան ժամանակ, մինչև նրան գտնոս են՝ հանում արևդից կամ ձկան փորից և նա դառնում է արքայազնի կինը։ Արկղում կամ ձկան փորում եղած ժամանակ որոշ սյուժեներում հերոսուհին գաղակ է ունենում (օրինակ՝ «Երեմեա թագավոր»՝ հեքիաթուս կինը ծննդաբերում է հսկայական կնո՝ ձկան փորում և մի հրեղեն որդի ունենում (ՀԺՀ 1998, հ. XV, № 71)։ Ըստ էության, հերոսուհու անտառում ծառի վրա կամ ծառի փչակում և ծովում արևդի մեջ կամ ձկան փորում գտնվելը նույնաթիվ են Պատահական չէ, որ երկու դեպքում էլ հաստատվում է հղի կինն է հայտնվում սահմանային ուս գոտիներում հղիությունը մարդկային ընկալմամբ միշտ էլ գերբնական աստվածային երևույթ է համարվել, իսկ հղի կինն արդեն սահմանային վիճակում է գտնվում, քանզի իր մեջ կրում է գեռնա այլ աշխարհում գտնվող մի գոյություն։ Մայրանալու հասցությունը արդեն իսկ զնոջը մոտեցնում է աստվածին էությանը՝ նրան մի արարիչ է դարձնում Պատահական չէ, որ այնպիսի հնագույն էպոսում ինչպիսին է «Կալեվալան», աշխարհն առաքվում է հենց ծովում տատանվող հղի կնոջ

միջնորդությամբ՝ որի ծնկի վրա բազր բույն է դնում և յոթ ծու ածում Զվերն բնկնում են, կուտրվում, և դրանցից առաջանում է երկիրը, երկնակամարը, արևը, յուսինը, աստղերը, ամպերը և այլն Հիշյալ օրինակում ուշաբժան է նաև այն, որ հղի կինը ոչ միայն ծովի մեջ է, այլև նա մի յուրօրինակ կենաց ծառ է դառնում, որի ծնկի վրա բույն է դնում թռչունը՝ կենաց ծառի վերնամասի բնակիչը («Կալեվալա» 1972, 8-10)։ Ի դեպ, «Սասնա ծռերում» ևս նոր տոհմի նահապետ արարիչը փաստորեն կինն է հանդիսանում, և նրա հղագման մոտիվը ևս առնչվում է ծովին, նա հղանում է բազմած ծովի մեջ բխող աղբյուրի ջրից։

Բ. Մահվան մոտիվներ։ Ծովի և հատկապես անտառի հետ կապված առատ են մահվան մոտիվները՝ երկխոսներից կաս հերոսուհիները ազատվելու նպատակով նրանց հաճախ ծովն են նետում կամ տանում անտառ։ Ծովում հերոսները կարճեցյալ մահ են ապրում, նրանք կարողանում են խոսել ծովից, քայց ի վիճակի չեն դուրս գալ այնտեղից (օրինակ՝ Գառնուկ ախքեր, ՀԺՀ 1985, հ. XIII, № 28), սուսինքն գտնվում են կյանքի և մահվան օրվա և անհատագծին Անտառը մահվան դատապարտված հերոսներին կամ ինչ որ մեկը խղճում և բաց է թողնում, կամ, եթե նույնիսկ նրանց անդամահատում կուրազնում վիրավորում կաս ազանում են ապա ինչ որ հրաքով նրանք առողջանում կաս վերադնդանանում են Անտառում լքված նորածիններին սովորաբար գտնում և կերակրում է ինչ որ կենդանի, որի անունով էլ սովորաբար անվանվում է մանկիկը՝ Այծատուր, Աղան Բալա և այլն։

Գ. Ամուսնության մոտիվներ։ Հերոսուհիների պարագաւում հիմնականում մահվան մոտիվն է հայտ է գալիս ամուսնությանը նախորդող կամ հաջորդող զրկազներում (այս մասին ավելի մանրամասն տես Վարդանյան, 2006)։ Անտառում են հայտնվում սովորաբար անմեղ զրպարտված հերոսուհիները, որոնց տանում են՝ սպանելու նպատակով, քայց խղճում են ու բաց թողնում, կամ՝ անդամահատում են (սպանում են), քայց նրանք ինչ որ գերբնական եղանակով ողջանում են։ Այլ հեքիաթներում գեղեցկուհուն ամուսնությունից առաջ չաք պատավր զբոսանքի է հրավիրում անտառ և կուրազնում, նետում ջուրը, ուր նրան կանում է ձուկը, իսկ նրա փոխարեն արքայազնին կնության է տալիս իր տղեղ կամ բորոտ աղջկան և այլն։ Անտառում հայտնված հերոսուհին սովորաբար մի ծառի վրա է բարձրանում, որտեղ նրան գտնում է արքայազնը և ամուսնանում նրա հետ։ Հայտնի առասպելական պատկերացումների համաձայն ծառի վերնասոսը համապատասխանում է երկնային ոլորտին՝ ապինքն այլ ալիս օրին կամ այնկողմնային աշխարհին։ Ուշագրավ է, որ ծառը բարձրագած աղջկան հիմնականում հա տնայնորոն են աղբյուրի սեռ հա տնայն ուս աղբյուր (օրինակ՝ ՀԺՀ 1969, հ. X, № 10)։ Իրականությունն արտագույն հայելային մակերեսներ՝ ծովի, ջրի, հայելու, նկարի, նույնպես սահմանի դեր են կատարում հեքիաթում (հսմտ. թաղման ծիսակատարությունների ժամանակ հայելու հետ կապված հաղատալիքները՝ որոնցում հա էին բնկու վուս է որպես ողջ փ ե ձև ուսնեք ո աշխարհի սառսառ դարպասը)։ Հերոսներում որպես աղբյուրի առաջին փաղե տարածված է նկարի որպես առ ալիսարիի հա է ալիս արտագույն ջի ուսի վր հերոսները տեսնում են գեղեցկուհիների նկարները և ուշաթափվում, գնում այլ աշխարհ՝ նրանց որոնելու (ՀԺՀ 1985, հ. XIII, № 14)։ Կամ անմեղ զրպարտված հերոսուհին երկար թափառում մեներից հետո պանդոկ է գաղթում և ջրից ի ստ կախում է իր նկարը։ Ուշագրավ է, որ բոլոր տարբերակներում նկարը հենց

ջրհորի մոտ է կախվում, որը ևս սահմանային գոտու իմաստավորում ունի (Նկարի միջոցով ամուսինը կարողանում է գտնել և ետ բերել կնոջը (ՀԺՀ 1959, հ. I, № 13)։

Այլաշխարհային հարսնագուներին փնտրողները հերոսներին հաճախ անտառ է հասցնում, ուր գանազան գերբնական եղանակներով նրանք գտնում են ոչ երկրային հարսնագուներ Օրինակ՝ հերոսը անտառում կոտրում է դեղի մոր ձվերը, որոնցից գեղեզկուհիներ են դուրս գալիս Աղջկան դեղի մայրը գգում է ծովը, սակայն նա դեղծի ծառի է փոխակերպվում (Բյուրակն 1889, 231-232)։ Անտառում գտնվող հարսնագուի մոտիվը հերիաթում ամենատարածվածներից է, և, որպես հերիաթային թափառիկ մոտիվ ի հայտ է գալիս Նույնիսկ էպիկական հուշարձաններում Ինչպես, օրինակ, «Շահնամում» Քաուս շահի գեղեզգուհի կնոջը Մուդաբեին, շահի հավատարիմները անտառում են գտնում Պատնառարանությունը ևս բազական մոտ է հերիաթայինին Մուդաբեի հայրը գինեկործան խնջույքից վերադարձել և ծեծել է դստերը, որն ապաստանել է անտառում (Ֆիրդուսի 2012, 388-389)։

Ուշագրավ է, որ եթե հերոսուհիներին արքայազները գտնում են անտառի ծառի վրա, ապա արքայադուստրերը հաճախ սիրահարվում են այգու ծառի տակ պառկած և քնած երիտասարդների, որին դարձյալ հաջորդում է ամուսնության մոտիվը Ամեն դեպքում ակնհայտ է ծառի մեծ դերակատարումը ամուսնության սյուժեներում (հսմտ հարսանեկան ծառի իմաստաբանությունը որպես Նոր կազմավորվող գույգի խորհրդանիշ)։

Պական տարածված չէ նաև ծովից դուրս բերվող հարսնագուի մոտիվը (Նղհանրապես հայ ժողովրդական հերիաթները հարուստ են քրեթի տակ ապրող հրեղեն հարսնագուներով Հաճախ ծովից դուրս եկող հարսնագուն սկզբնապես չենդանակերպ է ծուկ է, գորտ կամ կրիա (Մովսիսյանց Գ 1978, № 4, ՀԺՀ 1977, հ. VIII, № 2, ՀԺՀ 1973, հ. VI, № 86), որը հետո փոխակերպվում է գեղեզկուհի աղջկա։

Սահմանային հիշյալ գոտիներում են հայտնվում հերոսները նաև ամուսնությունից հետո Եթե որոշ դեպքերում ամուսնությունից հետո անտառում հայտնվելը հանդիսացի զրպարտանքի հետևանք է, ապա այլ սյուժեներում սոսիվը հիմնականում առնչվում է կենդանակերպ հարսնագուների և փեսագուների պոմեններին ուր ամուսինը խախտում է արգելքը ու այրում կողակզի կենդանական մորթը Իրան որպես կանոն հաջորդում է գերբնական ամուսնու հիմնականում թոչևի փոխակերպվելը (հսմտ թոչուն մարդու ծոցի) և մեկնումը աղ աշխարհ Այսպես սյուժեներում հետագած կողակցից հատնաբերվում է կամ անտառի ծառի վրա (ՀԺՀ 1959, հ. I, № 32) կամ հորի մեջ (ՀԺՀ 1966, հ. V, № 5), կամ մեկ այլ սահմանային տարածքում։

Որոշ հերիաթներում, հատկապես նրանցում, ուր անտառը դառնում է հերիաթի գործող թյունների բուն տարածքը, որտեղ հերոսը փորձություններ է հաղթահարում, կամ որտեղ ձեռք է բերում հրաշագործ իրերը, անտառն իր հերթին ունենում է իր սահմանը Հերոսը հաճախ զգուշացվում է, որ անտառում հետապնդումից առանց ետ նա ելու պետք է փախչի այնքան ժամանակ, քանի դա չի առգել սարը զամ քուրք, այսինքն քանի դեռ չի հատել այս աշխարհի սահմանը Այսպես օրինակ հերիաթներից մեկում մարդը սեկնում է անտառ փախու գտնելու որպեսզի արքայազնի երազում տեսած թուրք սարքի Երազում մի սպիտակամորուս պատվիրում է այսինչ մեծ ծառին երեք անգամ հարվածել,

որից հետո այն կրագվի ծառի մեջ եղած անցին գանձերից միայն թուրք վերգնել ու առանց ետ նայելու փախչել Ետ չնայել, երբ ետևից ծառերը, քարերը, սարերը կանչեն նրանք կշռեն միայն այն ժամանակ երբ մարդը անցնի քուրք (ՀԺՀ 1977, հ. VIII, էջ 162)։ Փաստորեն այստեղ սահմանը քուրք է, որն անցնելով՝ հերոսն անվտանգության մեջ է հայտնվում։

Մեկ այլ հերիաթում այդ սահմանը սարն է։ Այսպես, անտառում մի տուն կա, ուր ապրում է մարգագելը իր «հյուրի-մալաք» աղջկա հետ։ Վասակը օգնում է ընկերներին փախչել և սիայն այն ժամանակ, երբ ռասնում են սարին, ընկերներին թողնում և ետ է դառնում մարդագելի հետ հաշվեհարդար տեսնելու (ՀԺՀ 1977, հ. VIII, էջ 212)։

Հիշյալ տարածքները որպես սահմանային դժվար հաղթահարելի գոտիներ ի հայտ են գալիս տարբեր համատեքստերում Երբեմն ինտապնդումից փախչող հերոսը փորձում է արհեստական սահմաններ ստեղծել՝ նետելով սանրը, որը անտառ է դառնում, հալելին, որը ծով է դառնում և այլն Այլ հերիաթներում հերոսին տրվող փորձությունը չոթ սարերի վրայով թոչելն է, որը փաստորեն այլ աշխարհ կատարվող ճապհորդության ակնարկ է պարունակում։ Օրինակ տղան թագավորի աղջկան ստանալու համար անցնում է 7, 8, 9 սարերի վրայով (ՀԺՀ 1973, հ. VI, № 167)։

Ինչպես այլ աշխարհի մուտք գործելիս, այնպես էլ այնտեղից վերադառնալիս նրբամն հերոսները դժվարության են հանդիպում հեղ սահմանը հաղթահարելու ժամանակ դավադիր եղջայրները հերոսին թողնում են սահմանից այն կողմ կուրացնում և թողնում են գետի մոտ, թողնում են հորում, քաղաքում (օր. ՀԺՀ 1963, հ. IV, 246)՝ իրենք դուրս գալով լույս աշխարհ, Այս դեպքում վերստին այլ աշխարհում հայտնված հերոսին կարող է լուս աշխարհի հանել միայն թուր նր կամ կախարդանքով բազված սարի մեջ մտած հերոսը խախտում է արգելքը, ձեռք տալիս ակնաղենին Մարը փակվում է, և հերոսը մնում է այլ աշխարհում (ՀԺՀ 1968, հ. IX, № 10)։

Այսպիսով, մեր դիտարկումները հիմք են տալիս անդելու, որ ժողովրդական հերիաթի տարածական հարուստ ռեզրգրգումները իրենց սեյ թաքնում են ինագույն պատկերացումներ իրական և գերբնական, երևակաական աշխարհները բաժանող կամ միագնող մի շարք սահմանային գոտիների մալին Հուրի վեր մարդը Երազել է հաղթահարել իրեն տեսանելի աշխարհի սահմանները և լուսնել սահմաններից անդին Պատահական չէ, որ դեպի այլ աշխարհ տանող ծանապարհները մարդը պատկերագրել է որպես դժվարանգանելի, վտանգներով և սարսափներով լեզուն տարածքներ, որոնցից այն կողմ է տեղակայված անհաս ու հրաշալի «անհա յոր»։

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- Բյուրակն (1889), Կ Պոլիս, № 15
 «Կարեւորագույն» կարեւոր ֆինանսական էտու (1972) Էրնան Հալապտան
 ՀԺՀ (1959) հ. I կազմ Ա Մ Նազիկյան Էրզան, ՀՍՍՌ ԳԱ Իրաւո
 ՀԺՀ (1963) հ. IV, կազմ Մ Մ Կրտչյան, Էրզան ՀՍՍՌ ԳԱ Իրաւո
 ՀԺՀ (1966), հ. V կազմ Ա Մ Նազիկյան և Մ Մ Գրիգորյան, Էրզան ՀՍՍՌ ԳԱ Իրաւո

ՀԺՀ (1973), հ. VI, կազմ Ա. Մ. Նազիկյան, Վ. Գ. Սվազյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ (1977), հ. VIII, կազմ Ա. Մ. Նազիկյան, Ռ. Հ. Գրիգորյան, Երևան ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ (1968), հ. IX, կազմ Մ Ս Մկրտչյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ (1969), հ. X, կազմ Ս Տարոնցի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ (1985), հ. XIII, կազմ Ա. Ս. Նազիկյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ (1998), հ. XV, կազմ Վ. Սվազյան, Երևան, «Ամրոց» հրատ.

Սրվանձտյանց Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.

Վարդանյան Ն. (2006), Ծիսական մի քանի վերապրուկներ հայոց իրապատում հերթաթևերում «Հայ ժողովրդի մշակույթ», XIII պրակ ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, նստաշրջանի նյութեր, Երևան, էջ 255-263.

Ֆիրդոս սի (2012), *Հախումն*, Սերգեյ Ռոմանյանի թարգմանությամբ, Երևան, «Անտարես».

Новик Е. С. (1984), *Обряд и фольклор в сибирском шаманизме*. Москва. Наука.

Նվարդ Վարդանյան
ՍԱՀՄԱՆԱԹՐՆ ԳՈՏՈՒ ՄԻՄՎՈԼԻԿԱՆ
ՀՐԱՇԱԴԱՏՈՒՄ ՀԵԹԱԹՈՒՄ
Ապփոփուս

Հերթաթափին աշխարհը բաղկացած է երկու հիմնական մասից՝ այս աշխարհից և այլ աշխարհից։ Այս երկու տառաձրերի միջև կա եզր սահման, որը հերոսը պետք է հատի որպեսզի հասնի իրադրության ու գերբնական կանխերի տիրույթում։ Վրաձև այլ աշխարհ տեսող սահմանափակ գոտիներ հաճախում ենք հերթաթափին սուպրանատի հանդես ելնալիս անհատները սարերը քարայրները ծովերը գետերը ցրտաշերտ ու գրեհասանները որոնք կրթա, դատուս են նաև հերթաթափի Լամանակա՝ զարգացմանը Մաշտոցին և այլսի գոտիներում հերթաթափին հայտնվում են կյանքի սահմանափակ իրավիճակներում ծնունդ մահ աստվածությունները սարերը բառ հնագույն հազաձայիքների հաճում է այլ աշխարհի սահմանը՝ Պատանակա՝ չի որ ինչպե, վարկերում են հայտնվում հղի կամ ծննդաբերող կանայք, սահման դատազարտած կերպարները արքայազների ազգազ հարսնացուները։

Իմաստի բառեր՝ ժողովրդական հերթաթափին հրաշալիքում հերթաթ, գերբնական ուշխարի, ժամանակափոխ կոպարան, փարածության սինիդիկա, սահմանափակ գոտիներ, հնագույն հալապարիքներ, ծնունդ, մահ։

Нвард Варданян
СИМВОЛИКА МАРГИНАЛЬНЫХ ЗОН
В ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ
Резюме

Пространство сказки состоит из двух основных миров – этот мир и иной, потусторонний. Между этими двумя мирами есть граница, которую герой должен пересечь, чтобы оказаться в сверхъестественном мире. В армянских сказках обычно маргинальными пространствами являются леса, горы, моря, реки, пещеры, гробницы, которые иногда становятся временным жильем героев. Здесь героя часто оказываются в пограничных жизненных ситуациях, таких, как рождение, смерть и брак, когда человек согласно старинным поверьям, пересекает границу потустороннего мира.

Ключевые слова: народная сказка, волшебная сказка, сверхъестественный мир, временное жилище, символизм пространства, лес, маргинальное пространство, архаические верования, рождение, супружество.

Nvard Vardanyan
MARGINAL SPACE SYMBOLISM IN FAIRY TALES
Summary

The world of the fairy tale often presents two distinct spaces: this world and the Otherworld. Between these two domains there exists a boundary, and the hero has to cross it to appear in the Realm of the Supernatural. In Armenian tales the marginal spaces are usually forests, mountains, seas, rivers, caves, tombs. These often become a temporary dwelling place of the protagonist appearing in marginal states of life: birth, marriage and death.

Key words: folk tale, fairy tale, supernatural world, temporary residence, space symbolism, forest, marginal space, archaic beliefs, birth, matrimony.

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱՔՆԵՐԻ ԱՂԱՅԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ղազարոս Աղայանի մշակած հեքիաթները, ընդհանրություններ դրսևորելով Աարնե Թումանյանի և Բլեքերի «ժողովրդական հեքիաթների տիպերի» Նշագանակի համապատասխան հեքիաթայնքերի հետ, միաժամանակ կարևորում են տարբերակների ազգամշակութային առանձնահատկությունները՝ շեշտելով դրանք մշակող ռեգիոնների գաղափարազանառաջնահերթությունները՝ սոցիալական վտի, խավարի ու տգիտության գանձումը, աշխատանքի ու խաղաղության, ազգային հայրենիքի կերտումը՝ պայմանավորված ոչ միայն գրողի աշխարհայացքով, այլև ժամանակի հասարակական հանգամանքներով:

Ղ Աղայանի բազմաթիվ ստեղծագործության մեջ հեքիաթի գրական տեսակն սկսվում է «Անահիտով»: Այն գրվել է Շուշիում, 1881 թվականի սկզբին և նույն թվականին լույս է տեսել առանձին գրքով:

1912 թ. «Հորիզոնի» սեպտեմբերի 20-ի համարում Հովհ. Թումանյանը թե իր հանգուցյալ ընկերոջ և թե՛ գրականության պատմության առաջ իր պարտքն է համարում անհամաձայնություն հայտնել պ. Լևոն Մանվելյանի «Ռուսահայ գրականության պատմություն» (Մանվելյան 1911, 36-38) գրքում հայտնած կարծիքի հետ թե՛ Ղ. Աղայանը իր «Անահիտի» սյուժետը վերցրել է Թադրաղյանի «Վեպ Վարսենկյան» գրվածքից՝ «Աղայանի «Անահիտի» և Թադրաղյանի «Վարսենկի» մեջ չկա էն նմանությունը, գրում է Թումանյանը, ինչ որ կա հայ ժողովրդական հեքիաթի և Աղայանի գործի մեջ՝ որ նույնն է, ամենայն հարազատությամբ» (ՂԱԺՀ 1967, 224):

Թումանյանը խորապես համոզված էր, որ «Անահիտի» աղբյուրը ժողովրդական հեքիաթներն են՝ «Փեշազո ոսկի ա»՝ «Նախորդի աղջիկը»՝ Երազարծիքով՝ արոստի ու աշխատանքի հրաշագործ ոճը պատկերող հեքիաթներ «Բունեն բոլոր ժողովուրդները՝ քստ էության նույնը մանրամասնություններն մեջ իրենց առանձնահատուկ երանգով ու կյանքով» (Երան տեղում 225, 504) Թումանյանը պնդում է, որ ժողովրդական այս հեքիաթի մի տարբերակը, որ տպագրվել է Տ. Լավասարյանի հրատարակած ժողովածուում (5-րդ գիրք, 1887թ.) «Ըն էլ Լոռու վարիանտը՝ Աղայանը գիտեր մանկուց» և ապա՝ հիշատակում է նույն հեքիաթի մի քանի տարբերակը «Թագավորն աքիհստավորող» պերնագրով տպագրված «Աղբյուրում» (1883թ., № 1, էջ 24-28)՝ Նա նշում է նաև իրական հեքիաթի տուժանքն լեզվով գրի առած մի տարբերակ, որը ոչ այլ ինչ էր, քան Աղայանի «Անահիտի» թարգմանությունը (СМОМ.ЖК 1900, 33-45) Թումանյանը հիշեցնում է նաև Աղայանի «Անահիտի» հենց առաջին հրատարակության անվանաթերթը՝ բաբար մեթրեքած Խորենացու «Հայոց պատմությունից»՝ «Պատմեցից ձեզ գրողս անգիրս յա անդուլենի, ի մեզ հասնալ գոր և բազումք յ զեղջկաց գրողեն մինչեւ ցայժմ» (ՂԱԺՀ 1967, 225-226, Աղայան 1962, 570):

Ղ. Աղայանի մշակած «Անահիտի» դիպաշարը իսկապես իր արտահայտությունն է գտել միջազգային հեքիաթագիտության մեջ ընդունված ու կիրառվող Աարնե-Թումանյան-Բլեքերի Նշագանակի AT 888A* թվահամարին համապատասխանող հայկական հեքիաթներում որոնք տարածված են Եղև պատմական Հայաստանի մի շարք գավառներում՝ Արցախում, Գուգարք-Լոռու, Տուրուբերան-Մուշում, Մոկսում, Մեղրիում (ՀԺՀ VI 1973, 157-158; VII 1979, 54-56; VIII 1977, 57-59; XIII 1985, 254-265, XVII 2012; ԲԱ, Տեր-Մինասյանի անձնական գրառում) և հայ քանահյուսության մեջ լսմբված են «Գորգագործը կամ փեշակը ոսկի է» ընդհանուր խորագրի տակ: Մեր ձեռքի տակ եղած վեզ յուրերակներին համառոտ դիպաշարը (սյուժեն) հետևյալն է.

Թագավորի տղան ծախված շրջագայելիս աղբյուրի մոտ մի աղջիկ է հավանում և հիանում նրա խելքով՝ Խնամախոսներ է ուղարկում աղջկա տուն, իսկ վերջինս պայման է դնում, մինչև տղան մի արհեստ չսովորի, ինքը չի ամուսնանա նրա հետ: Թագավորի տղան գորգագործություն (տարբերակներում՝ թաղիքագործություն, ջուլիակություն, կարպետագործություն) է սովորում, ամուսնանում աղջկա հետ: Հոր մահից հետո թագավոր դարձած տղան քաղաքում ծախված շրջելիս նրան առնանգում են ավազակները, պահում մի նկուղում և պարտադրում իր իմացած արհեստով աշխատել: Թագավորը գործում է մի գորգ (թաղիք, շալ, կարպետ), որի վրա ծածկագրով հայտնում է իր տեղը և ասում, որ այդ գորգը կարող է գնահատել և գնել միայն թագուհին: Թագուհին կարդում է գորգի (թաղիք, շալ, կարպետ) գրությունը, գործով օգնության հասնում և ազատում ամուսնուն ու բոլոր բանտարկյալներին:

Մեզ հետաքրքրող ժողովրդական հեքիաթայնքի տարբերակներից ամենածավալունը գրառված է Տուրուբերան-Մուշից՝ վեջ էջ: Աղայանի մշակած «Անահիտը» 22 էջանոց ստեղծագործություն է, որտեղ Անահիտը հայ կնոջ խորհրդանիշից վերածվում է գործունի՝ Հեքիաթը հարստացել է կենդանի ու գրավիչ երկխոսություններով, ռեգիոնալ գաղափարական ստեղծագործական մտահղացումներով: «Ոչ ոք չգիտեր թագավորի որդու մասին, քայց նա իբրև մի աներևույթ գործություն ամեն տեղ ամեն քան տեսնում էր և հոգացողություն անում» (Աղայան 1962, 120):

«Անահիտի» ժողովրդական տարբերակներից պետք է համարել նաև «Միամիտ գեղցու խելոք աղջիկը» (ՀԺՀ VIII 1977, 586-591) հեքիաթը, որտեղ «գյուղացու շոր մտած» իշխանագն իր ընկերոջ հետ շրջագայելիս սիրահարվում է գյուղացու խելոք աղջկան: Թեև հեքիաթի դիպաշարից բացակայում է աղջկա առաջադրած արհեստ սովորելու պահանջը՝ իբրև ամուսնական նախապայման, սակայն միամիտ գյուղացու աղջիկը փայլում է իր խելքով, շնորհքով, բանաձևային հարգադրումներին խելոք պատասխանելու հնարամտությամբ և իր արժանիքների շնորհիվ ամուսնանում է իշխանագնի հետ: Հետաքրքիր է նկատել որ հեքիաթայնքի բոլոր տարբերակներում համարակ աղջիկն անթերի գեղեցկություն ունի և միայն ընտրող տարբերակում թեև աղջիկը և շատ գեղեցիկ է և շատ իմաստուն՝ բայց տղաները չեն հասկանում «Ըն ընչիս և շատ առաջ ուզե ա, թե մորույն ա՝ Լաթրի մրնք վախտ պախտ ուրբուն ա՝ շանգ տալի» (Երան տեղում, էջ 591): Տղաներից մեկը մյուսին խորհրդագոր առնում է, «Որայր շատ լավն ա, ամեն բան վաբան, սարգին՝ թե ներսից, թե դրսից, ամնա ափսոս, որ օջախի բղխուրակը մի քիչ, մի այնոյին ծուռն ա»:

Աղջիկը գլխի ա ընկնում, որ խոսքն իրան վրա ա, ձեռաց նա ա դառնում ու քաղաքավարի ասում՝ Դեք պատվական, դոնախնի, դոք թխուրակի ծոնությունը միք ասիկ անիլ՝ այլ ընդորթամաշ արեք թե ծոխը ընց աթաբազ (կանոնավոր) դուն

տանում...» (Նույն տեղում, 591) Սա ժողովրդական հեքիաթի եզակի տարբերակ է, որտեղ հասարակ աղջկա խելքը, իմաստությունն ու հմայքը այնքան մեծ է, որ ֆիգուրական անհատություններն անգամ չի խանգարում իշխանագահն նրան իր կողքին տեսնել՝ իբրև սիրած կին, գործընկեր ու խորհրդատու:

«Օձաճանուկ և Արևահատ» հեքիաթը պատմված էրուհազ տառի անունից Ղ. Աղայանն առաջին անգամ տպագրել է «Աղբյուրի» անդրանիկ համարում (1883թ. № 1, էջ 9-23)։ Իրան անսխալապես հաստատում էր «Արևասանուկ» հեքիաթը («Արևան արաչիներ» էջ 159-174 և «Վան Երկրորդը», էջ 189-194)։ Հայ ժողովրդական քանակախոսության մեջ այս երկու հեքիաթների փոփոխակները խմբված են «Կերկեր Վահագնի առաջին» ընդհանուր խորագրի տակ և ունեն յոթ տարբերակ որոնք չեղվելով Լաբրե Թոսփանի Ռեբրի նյութակից (ՀԺՀ 446) բախտասարի հերիաթ սխմրով դրսևորում են ազգամշակութային առանձնահատկություններ Այս երկու՝ «Օձաճանուկ և Արևահատ» (Աղայան 1977, 163-174), «Արևասանուկ» (Նույն տեղում, 175-200) հեքիաթների մշակումներում էլ նախամուսուկան նվիրագործման ծեսերի հետ կապված ծիսաառաջապես տարբեր զորս են մնացել (զորթիկնակ՝ քաղկացած օձի պոչահարվածով՝ որք աղջկա մեկ կամ մի քանի ատամների թափվելու դրանց փոխարեն մարգարիտ առնալի, ոսկի կամ արծաթ տնդադրելը) և ընդհանրապես հեքիաթների դիալաքները հասարակել են հայրենագիտական տեղեկություններով «Արևասանուկի» մեջ հեքիաթային ռոմով պատմվում է վաղ ցեղային միությունների ու նախնական պետական զագնավորումների ժառանգակներից սերող ընդազոտների և հայերի անվանատու նախնի Հայկ Նահապետի՝ Տիտանյան Բելի դեմ մղած ազատագրական մարտումների ու Հայքի հիմնադրման մասին Ամբարտապան Բելը մանգաղաթն թռչելիկներ է անելուում Հայկի գեղապիգներին ովքեր իբր վնասում են զորքնի հասկերը։ «- Մանգաղաթն թռչունները եթե չլինեին, պատասխանում է Հայկը, մորեխները խապառ կիփացներն մեր արտերը» (Նույն տեղում, 201)։

«Ահանգազան աշտարոտագրկամ լուս ու մութ աշխարհները» (Նույն տեղում, 252-263) հեքիաթն Աղայանը տպագրել է «Աղբյուրի» 1887թ. սալիս ռունիդան սիազլալ հաւարում (էջ 5-6-205-220)։ Հաղոսեյ լայն տարածում գտած հնդեվրոպական որմնաէան առաստելի (իմա վիշապաւարտի) հիւսքի վրա ծուռացած ԱՄ 300 թվառամարիէ համապատասխանող հրաշապատուս հեքիաթների մշակման արդյունքում՝ Աղայանը պարտ մը վերածել է բարեխոյան աշտարակալիսութան հեւգո (ն ժառանգներ) մ Երկերի և երկրի մոտիկութան օսսին հաւքամատչելի գրոսյցի

Ն. Աղայան է «Եղեգնուհին» (Նույն տեղում, 317-325) առասին անգամ տպագրվել է «Աղբյուրի» 1890թ. հունգարաւ ռասարում (№ 1 էջ 30-20)։ Ինչպես երևում է հեքիաթի վերջուս դրված ընդհանրաթին ծանոթագրությունից Աղայանը «Եղեգնուհին» գրողի՝ օգտվել է ոչ թե գրավոր, այլ բանավոր աղբյուրներից նույն հեքիաթի ժողովրդական պատմվելքն անմասը լսելով հայ ու վրացի բանաստեղծների՝ Ն. Եղեգնուհի «Եղեգնուհին» մեջ ժողովրդական հեքիաթներին ընդող կուրի կամ գրավաթը տարեկուս տալիսը բազապատու է, իսկ հերոսուհին էլ ընկաւ է ոչ թե ծագել նույն կամ ծագում է իր ան պատախիս առած եղեգնուհի Երկու հեքիաթն էլ հեքիաթի աղջկալի հողեղեղն չէ (Ներումս, խորհրդու թագավորը չբանեգրած դանակով եղեղն է գործուս և օգոստտող և ու է իսկուս և դառնում է իր որդու իսկանած հարանաթուն Բողեղուս հուս տարագաւ գեղագրութունը (եթու ու մար ծնունդ չէ) (Աղայան 1977, 317, 1890թ. տպագրվում է Իսան Իսալ յուրակալից գրառված «Անրգարիսու ար» (ՀԺՀ XIX 1999, 507-512) և Գրիմների «Ձյունանուշը» (Գրիմ եղբայրներ 1981, 213-221)

հեքիաթների սկզբնամասերի հետ «Անրգարիսու ար» արքայազն իր ոչ եղեղեղն հաւանագո ին և պարագրեյուս նպատաղու «մեկ էր ան լամ մը կրեկի ուր ձևունով կտանի վեր ծան կաորթի կասի ուր չորս կողմի մարդերալ» (Գրանձ Լաա խավուս արյուն կարսիլը քաւեձ Լաա ծուն սիգտալ, ծանկրն էլ քաւեձ իս խաւալի կորն ան քաթալի պես աղջիկ ուր կնդակառնեւ թե՛ս, ոչ չպատկերեւ ոչ էլ աշխարի կատնամ) (ՀԺՀ XIX 1999, 507)։ Արքայազնն իր որունած աւիրապանն գտնում է ձևերուկի մեջ (Նույն տեղում)։ Գրիմ եղբայրների «Ձյունանուշում» անգամակ թագուհին պատուհանի առաջ նստած կար անկրս հաւկարծ ասեղով ձակում է մատն ու ձյան վրա բնգած երեք կաթիլ արյունն այնքան գեղեղն է, լինում, որ թագուհին անհաս ստածուս է «Այս երանի սի երեկա ռաննալի ձյան պես նարակ մարկով արդեն պես կարսիլը թղիկներով ու չրանալի պես սա մագերով» (Գրիմ եղբայրներ 1981, 213)։ Անիրապան գեղեղնութան նուս պատկերագունս առաւ և նաև Հանրի Գլեալի իր անդապան հեքիաթների ժողովածուում տեղ գտած «Խոյանդիալի թագավորի որդին» հեքիաթում (XIII 5133-5134) որտեղ սե հավին փոխաթնում է ազոավիլ (Gassie 1987, 39)։ Երկը արտագրված է նաև իրանդալի Հեւուս Լալ Սալուսի The Snow, the Crow and the Blood («Ձյունը՝ ագոալը և արյունը») հեքիաթում (Mac Manus 1900, 153)։

«Արեգնագան կամ կախարդապան աշխարի» հեքիաթն Աղայանը գրել է 1886 թվազանի վերջերին և տպագրել է «Աղբյուրի» 1887 թվականի սկզբի երեք ախիսների հասարկերում (հունգար, № 1 էջ 4-23 փետրվար, № 2, էջ 69-84 մարտ, № 3 էջ 11-134)։ «Հալապան հին գրողներից առած մի վեպիկ» բազատրապան ենթավերնագրով Հենգ Նույն թվականին հեքիաթը յուս է տեսե նաև առանձին գրքուկով «Աղբյուրում» նրա տապգրութան ապարտկուց անսխալապես հետո

Այս հեքիաթի ութ փոփոխակները գրի են առել՝ Հայաստանի տարբեր ազգագրական շրջաններից Կյուրառ (2) Վան Լաազո բական (1), Բաւեն (1), Գանձակ Տավու (1) Գուգարք Լուրի (1), Ալաշկերտ (1), Նոր Բայազետ (1) և ունեն Կանձակ Տավու (1) Գուգարք Լուրի (1), Ալաշկերտ (1), Նոր Բայազետ (1) և ունեն «Տղա դարձող ախիկը» (ՀԺՀ I 1959-192-196), «Լալագար» հետալով վերնագրերը «Տղա դարձող ախիկը» (ՀԺՀ I 1959-192-196), «Լալագար» (ՀԺՀ III 1962-210-218), «Հուրանի խարալս» (ՀԺՀ IV 1963, 220-226), «Տղա դարձող աղջիկը» (ՀԺՀ VI 1973-673-677) «Տղա դարձող ախիկա հեքիաթը» (ՀԺՀ VIII 1977, 68-72), «Արմեն իշխանի հեքիաթը» (ՀԺՀ IX 1968-86-90), «Արեք ինան Խալ ծին» (ՀԺՀ XV 1998, 31-37), «Լալագար» (ԱՀ XIX 1910, 144-150)։

Այս դիալաքը հայտնի է նաև ալ ժողովուրդների բանահյուսութունից և հեքիաթների սիսագալին վերոհիշալ նշալանկում հաւապատախաւալով 314 թգահաւարին դրանորում է հեքիաթալարում պատալից դեպքերի ու իրադարձությունների հետնյալ ընթացքը։

Հարն իր երեք աղջիկների քաոթութուն փորձելու նպատակով ծագում մնաւարտուս է նրանց հետ որսի է ոտարթուս Արան կատար ալթիգե և կարողաում հաղթահարել փոճոթուր Լաա աղալի հազուստ և հագնուս և հեւանում անից Լաաապարին փրկուս է (գտնում է) թագավորի որդուն և փոխարենը թագավորից տաճուս Լաապար ձին Աս ձրով յոչուս և հողի պրաուս և թագավորն իր առկան կնոթյան և տալիս նրան Ասունուրանից հետո պարզվում է որ փեւան աղջիկ է Թագավորը հերոսուհուն կոլ ալի առաւելուս կառաւարուս և առաւելորաթը դեկ սոր անեծքով Խաւեղով Զարթ դի պրոր կառաւարուս և առաւելորաթը դեկ սոր անեծքով Խաւեղով Զարթ դի պրոր առնելով ձորը խաւելով անասահական ջուրը տղա և դառնուս վերագաւնում ամուսնանում թագավորի աղջկա հետ։

ժողովրդական հեքիաթի տարբերակներում Արեգն աղջիկ է՝ ինչպես և իր երեք քույրերը՝ Աղայանի մշակման մեջ նա ինքն անգամ չգիտր աղջիկ է, թե տղա Բարի ոգիները նրա աղջիկ կամ տղա լինելը թաքցրել են հողեղեններով և երբ նա իր նպատակը կրեթի հանրության բարօրության գործին, այն ժամանակ էլ նրա սեռը որոշակի կդառնա:

Արեգը կենդանացնում է քարացած քաղաքն ու մարդկանց՝ Աղայանի մշակման մեջ Արեգի հետնաձուգ հետո երախտապարտ մարդիկ քաղաքի կենտրոնում կանգնեցնում են նրա ոսկեծույլ արձանը՝ Բագրիկին հեծած (հմտ ժողովրդական պատկերացումներում կենցաղավարող ոսկե գլխով՝ հրեղեն մագերթով, հրեղեն հագուստով Արեգ-պատանու հետ) (Մովսեսյան 1978, 77):

Աղայանի հեքիաթում Արեգը չարին հաղթող, կենսատու, արդարադատ հրեշտակ է՝ Նրա ոսկե արձանը աղեղներ ունի և հնդիկ ժողովրդի շրոնած «մսկի քաղաքի» և էլ Բաղապանի «մսկի քաղաքի» հետ որտեղ ժողովրդավարություն է հաստատել «աստծու ճանապարհով»՝ Երկիրը կառավարող արքայազնը և որի ճանապարհը զավթը, մարդիկ կորցրել են Հետաքրքիր է նկատել որ «մսկի քաղաքը» գրավել է նաև Թուրանյանը, որի թարգմանության վերնագրի տակ վերջինս գրել է «հնդկական հեքիաթ»՝ Մակայն Թուրանյանի «մսկի քաղաքում» պաշտպանվում է «ամեն մարդու»՝ Երջանիկ լինելու իրավունքը և այդ քաղաքն էլ կառուցվել է նրանցից ռաբաբայության ստեղծագործ աշխատանքի շնորհիվ:

Արեգը և Իսմու փարի հարսանիքին մասնակցող բարի ոգիները երկնային ծիսական են կապում, իսկ էլ պայում է ծիսականի տակով անցնելիս հայոց մեջ տարածված սեռափոխության հավատալիքի մասին, մի բան, որն իր արտա հայտությունը չի գտել ժողովրդական հեքիաթային ուր փոփոխակներում, բայց առ լա է Դուայանի մշակման և հայկական ավանդությունների մեջ (Աղայան 1962, 246-247, Լալայան 2004, 205):

Ռոմանյանից Վ. Աղայանի մշակած ժողովրդական հեքիաթները հանգում ենք հեղինակի գիրքում մոտեցումների հետևյալ առանձնահատկություններին:

1 Հեքիաթների անորոշ ժամանակն ու գործողության կատարման տեղայնությունը Աղայանի մշակումներում հիմնականում որոշարկված է: Եթե «Ասլան-Բալա» հեքիաթում Ասլան Դևանյանը ապրում է Նուստի քաղաքում, Մ. Բերդուր իսկ «Արեգնազան կաս պախարդական աշխարհ» հեքիաթում գործողությունները սկսվում են առասպելական Նախաժամանակից, «երբ աշխարհքս լիքն էր երաշքներով և երբ բարի ու չար ոգիները անբնդիստ պատերազմ էին մղում իրար դեմ» (Աղայան 1962, 268)՝ ապա հեքիաթի շարունակության մեջ Արսան ամուսնով ծերունի իշխանն իր աղջիկների հետ ապրում էր ավելի հստակ տեղանքում՝ Մասիսի ստորոտում և կարծես թե Նախորդից տարբերվող ավելի սովորական ժամանակներում իսկ «Անահիտ» հեքիաթում դեպքերը ծավալվում են Աղվանից

- 1 Հակոբյան կյանքի ներդաշնակության, սոցիալական չարիքի հաղթահարման ձգտումներն առկա են նաև Թումաս Մորի «Ուտպիայում» և Կամպանելլայի «Արևի քաղաքում»՝ Թ. Հ.
- 2 Երևի ճիշտ կլինի ասել փոխադրություն. քանի որ Թումանյանի անձնական գրադարանում պահպանվում է Նեկրովայի կազմած «Сто сказок русских царей и народов» խորագիրը կրող ժողովածուում տեղ գտած Յու. Դունգերնի և Հովհ. Թումանյանի թարգմանությունների մանրագրիկ տ համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Թումանյանի «Մսկի քաղաքը» հնդկական հեքիաթի սոսկ ռուսերենից կատարած թարգմանությունը չէ, այլ հնդկական հեքիաթում առկա գաղափարի միջոցով՝ աշխատանքի և մարդու նրջանկության խնդրի թումանյանական մեկնաբանությունը՝ հավելած Թումանյանի կողմից գրված բանաստեղծական հատվածները, որ հեքիաթին հաղորդում են արևելյան երգայառն

թագավորանիստ քաղաք Պարտավում (Բարդա) որը գտնվում է այժմյան Գանձակի և Հուլվա մեջտեղը՝ Թարթառ գետի վրա:

2 Ի հակակշիտ սոցիալական ծագմամբ, դիպվածով, արտաքինով կամ այլ գործառույթներով պայմանավորված ընդհանրական անունների՝ Աղայանի մշակումներում հերոսները գրեթե անխտիր անվանադրված են՝ Վաչե թագավոր, Աշխեն թագուհի, արքայազն Վաչագան, ծառա Վաղինակ, իշխան Արման, Թաթուխ, Արսեն Վուրգ, Ջանազան Ջարմանազան, Արեգնազան Լուսուֆար Անդաս թագավոր Գուրգեն և այլն, որոնք բոլորն էլ լիարյուն գեղարվեստական կերպարներ են և փոխաբանորեն առաջ են տանում հեղինակի մտահղացման ժողովրդավարական միտումներն ու գաղափարական ռազմաքաղաքական

3 Աղայանի առաջադրած բարոյագաղափարական նպատակադրումներն ու սոցիալական բարօրության ձգտումները պահպանելու հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունները պատումին հաջկում են վիպական հետաքրքրաշարժ սանրասաններ:

4 Վ. Աղայանի մշակած հեքիաթների գաղափարական հիմքը կառուցված է բանահյուսական ազգագրական մշակույթի խոր իմացության վրա և ունի ժողովրդագիտական մեծ արժեք՝ Իր սիրած հերոսների Վաչագանի (Անահիտի) Արեգի (Ասլան) և ալայի միտքով Աղայանը մերժում է անտարբերությունը ստրի, կասքի տկարությունը՝ Նրա մշակումներում թագավորի որդին հաղթահարում է ինքն իրեն քարծրանում է իր իսկ սոցիալական զարգացիմագից, ընդգրկում է չարի ու կեղծիքի դեմ և ձգտում է ներդաշնակության իր և շրջակա աշխարհի միջև:

5 Վ. Աղայանի մշակած հեքիաթների սեջ ժողովրդական սգորնադրություններում ծագված խտանկությունը բազմում դառնում է և՛ ակնտալին, լեզուն, փոխվում է գրական հայերենի շարադրանքը իրարմանում է ժամանակի գաղափարական առաջնահերթություններով և բյուրեղի պես սաքրվելով՝ զրկին վերագործվում ժողովրդին:

Հովհ. Թումանյանը ափսոսանքով է գրում Աղայանի տաղանդի, լեզվական գիտելիքների ու զարգացածության մասին՝ քանի որ նյութական ծանր պիեալի, զրկանքներով լի կյանքի պատճառով նա չկարողացավ իր ներքին ամբողջ հարստությունները վավերագրել թղթի վրա՝ « Ե Աղայանը մի հուսկապ աւրդ էր ու խոշոր ստածող, նրազող գրող Լ ա գ նրա կանքը անգիր անգրագով » (Վեժ 1967, 235):

Թումանյանի ու Աղայանի մտերմությունը մեր գրական կյանքի հազարադեպ երևույթներից էր՝ «Բալա ով է մրգե նրա հետ՝ Երբ նա «Անահիտ» և «Արեգնազան» է պատմել կամ «Գուրգեն տալի հեքիաթը» և գրողը է արել երկնանների հետ կախարդական աշխարհներից» (Նույն տեղում, 76)՝ առում է Թումանյանը:

Թումանյանն իր ավագ գրչեղբոր՝ Վ. Աղայանի դեմ վրթսարի պատաս խանասովություն էր կրում ժողովրդական աշխարհագրագրության նկատմամբ և նրանք միասին բանահյուսությանը մոտենում էին այն ներիուն գիտակցությամբ որ «Հեքիաթը ամենաարժեք ստեղծագործությունն է և նույնիսկ հանճարները հեքիաթ չեն կարողանում ստեղծել՝ բայց հեքիաթների են ձգտում» (Թումանյան 1969, 233):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Ազգագրական հանդէս (1910), գ. XIX, № 1, Թիֆլիս, Էլեքտրաշարժ տպ. օր. Ն. Աղանեսանի

Աղայան Ղ. (1962), *Երկերի ժողովածու չորս հատորով*, հ. Երկրորդ, Երևան, «Հայ պետհրատ»:

Ի Ա Ջ Գ Տեղ Մինասյանի անձնական գրառում, «Նախքոյ ախչկա նաղլը» (ԻԲեղրի):

Գրիմ եղբայրներ (1981), *Հեքիաթներ*, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ:

Թումանյան Ն. (1969) *Հուրեր և գրուցներ*, Երևան, «Լոյս» հրատ:

Լալայան Ե. (2004), *Երկեր*, հ. III, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ:

ՀժՀ (1959), հ. I, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1962), հ. III, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1973), հ. VI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1968), հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ:

ՀժՀ (1999), հ. XIV, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ:

ՀժՀ (1998), հ. XV, Երևան, «Ամբող» հրատ:

ՀժՀ (2012), հ. XVII, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ:

Կազարոս Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում (ՎԱԽՀ) (1967), Կազմելո և ծանոթագրեց՝ Աս. Ասատրյանը, Երևան, «Հայաստան» հրատ:

Սանգին ալ Լ. (911) *Իտալիայի գրականության պատմություն*, Ի պրակ, Թիֆլիս, Էդեկտրատպարան օր Ն. Աղանյանի:

Սրվանձոյանց Գ. (1978), *Երկեր*, հ. I, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ:

Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (СМОМПК) (1900), Предание об Албанском царе Вачагане. Кн. 28, отд. II, Тифлис, Типография К. Козловского и М. Мартиросянца.

Glass e, Henry (1987) *The King of Ireland's Son — Irish Folk Tales*. New York: Pantheon books.

Mac Manus, Seumas (1900), *The Snow, the Crow and the Blood. // Donegal Fairy Stories*. Garden City, New York, Doubleday.

Թամար Հայրապետյան
ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ
ԱՂԱՅԱՆԱԿԱՆ ՄԵԿԱՌՈՄՆԵՐԻ ԵՌՈՐՁ
Ամփոփում

Ղազարոս Աղայանի մշակած հեքիաթները կարևորվում են տարբերակների ազգամշակութային առանձնահատկություններով, աշխատանքի ու խաղաղության, ազգային հայրենիքի կերտման արաքնահերթություններով, որոնք պայմանավորված են ոչ միայն գրողի աշխարհայացքով, այլև ժամանակի հասարակական հանգամանքներով Ղ. Աղայանի մշակած հեքիաթների մեջ ժողովրդական սկզբնաղբյուրներում ծաղկած խտանյութը քաջվում, դառնում է եղևնեային, լեզուն փոխվում է գրական հայերենի, շարադրանքը հարստանում է հեղինակի բարոյադաստիարակական զաղափարներով և բյուրեղի պես մաքրվելով՝ կրկին վերադարձվում ժողովրդին:

Բանալի բառեր՝ հեքիաթ, դիպաշար, մշակում, նշագանկ, ժողովածու, բարբառ, հարգադրում, ժամանակ, աշխարհայացք, հեղինակ

Тамар Айрапетян
ОБРАБОТКИ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК АГАЯНОМ
Резюме

В армянском литературном наследии особое место занимают обработки армянских народных сказок Г. Агаяном. В центре внимания Агаяна художественная и воспитательная функция сказки. В своих сказках Агаян подчеркивает мужество, благородство, доброту героев, стремится дать им значение образа, примера для подражания. Особенно высоко ценит Агаян роль сказки в патриотическом воспитании народа. Он раскрывает все скрытые подтексты сказок, «переводит» их на литературный язык, наделяет повествование морально- нравственными идеями и снова возвращает их народу.

Ключевые слова: сказка, сюжет, обработка сказки, тип сказки, сборник, диалект, время, мировоззрение, автор

Tamar Hayrapetyan
ON AGHAYAN'S RETELLINGS OF ARMENIAN FOLKTALES
Summary

Ghazaros Aghayan's retellings of Armenian folktales are unique pieces of Armenian literary heritage. He highlighted the beauty and depth of traditional tales, bringing to light national and cultural peculiarities, portraying hardworking and peace-loving people, specifying priorities of national identity, which was the demand of the time. Layers of the Armenian folktales are revealed by Aghayan. The writer has 'translated' the folk stories into literary language, transformed them into gorgeous narratives and given them back to people.

Key words: tale, plot, retelling, tale type, collection, dialect, time, world view, author

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЮЖЕТНО-МОТИВНЫХ ВАРИАНТОВ СКАЗКИ «ЗОЛУШКА»

Согласно словарю фольклора Фанка и Керналса (Funk and Wagnalls 1950) а также по данным Оли, Золушка самая популярная и любимая сказка (Будур 2005: 363).

Золушка является «королевой» волшебной сказки и «царствует» как самая узнаваемая героиня сказки. Она появляется в разном обличье и под разными именами в фольклоре, литературе и в популярной культуре. Золушка – пожалуй, самый интертекстуальный персонаж «детской» сказки. Она представлена во многих аспектах популярной культуры – от песен и мультфильмов, до кукол и одежды.

Для некоторых Золушка – это история неудачницы, ставшей победительницей и многие хотят верить, что у каждого есть шанс превратиться из нищенки в принцессу. Для некоторых она превратилась в обычное клише. И только при разборе вариантов Золушки со всего мира, она снова становится загадочной и живой, интересной и энергичной, бросающей вызов простым определениям и пониманию.

Не существует официального подсчета, сколько вариантов Золушки существует – это действительно невозможно, в общем подсчете их больше тысяча. Можно с уверенностью сказать, что нет такой страны или культуры, в устной традиции которой, не нашлась бы сказка о Золушке.

В 1800-х годах, многие фольклористы пытались найти генезис данной сказки, ее происхождение, исходную сказку, которая породила все другие варианты. Под влиянием научных принципов эволюции и развития языка, много теорий было разработано и поиски эволюции и генеалогии породили много исследований и дебатов. По самым популярным теориям сказка «родилась» в Индии и Китае, в дальнейшем мигрировала в Европу, но поиски и прилегающие теории падали в немысль, или же к ним пропал интерес в настоящее время.

Первое исследование сказок Золушки провела Мариан Рейфл Кокс в труде «Золушка триста сорок пять вариантов Золушки». Это впечатляющее собрание вариантов сказок, впоследствии украшенное введением, написанным Андрю Лептом, было опубликовано Английским фольклорным обществом в 1893 году. Стоило немало усилий собрать столько вариантов сказки, тогда когда не было таких современных фольклорных помощников как мотив-индекс сказок и указатель сюжетов. Работа Кокс считается классической, и даже сегодня она является необходимой для исследователей сказок Золушки.

Спустя больше полувека, шведский фольклорист Анна Биргитта Рут написала свою докторскую диссертацию по сказкам Золушки, а ее консультантом был Карл Вильгельм фон Сидлов, один из основателей фольклористики как научной дисциплины. Рут внесла в фольклористику термин «Цикл сказок Золушки» (Cinderella Cycle). Книга была опубликована в 1951, куда вошли 700 вариантов сказки (Dundes 1988: VIII).

Обоим фольклористов больше беспокоило отделение разных, но связанных между собой форм Золушки. Сама суть работы ясно отражена в заглавиях, «Золушка триста сорок пять вариантов Золушки» и «Цикл сказок Золушки». Ученые обнаружили большое распространение сказки за границами Европы.

По мнению А. Дандеса, «Фольклор – это совокупность представлений, так или иначе отраженных в текстах» (Дандес 2003: 7), а также «средство традиционной коммуникации между людьми» (Дандес 2003: 74). Пока люди взаимодействуют друг с другом и используют при этом традиционные формы коммуникации, фольклористам будут блестящие возможности для изучения фольклора (Дандес 2003: 13).

Широкое распространение данного мотива в мировой фольклористике объясняется таким явлением, как фольклорная типология. Согласно определению Путилова, под фольклорной типологией следует понимать закономерную повторяемость, производимую определенными факторами – как в обществе так и в природе, которая проявляется в предметах, явлениях, отношениях, структурах и состояниях (Путилов 1976: 9).

Дадим определение сказке Золушка. Согласно классификации сказок по системе Ларне Томпсон, сказка ATU 510 *Золушка* включает два номера – ATU 510A и ATU 510B, «Золушка» и «Peau d'Asne» («Ослиная шкура») соответственно (Uther 2011: 293). В первом (ATU 510A) сюжет сводится к тому, что героиня преследуется мачехой, родной матерью и сводными сестрами, тогда как во втором (ATU 510B) родной отец героини желает жениться на собственной дочери, из-за чего дочь убегает от него, облачившись в ослиную (или другую) шкуру. Два, казалось бы, довольно различных друг от друга нарратива соединены в одну единую группу. Только тщательный анализ данных сказок доказывает их близость и схожесть проблем, которые предстают перед героиней. В нашей работе мы остановимся только на сказках ATU 510A – «Золушка».

Исследование вариантов одного цикла может представить различные модификации понятийной картины мира в разных народах. Ведь изучение нарратива на мифическом уровне особенно важно в лингвофольклористике. По мнению Сидантьева, хотя мотив является одним из основных объектов фольклористики, в фольклористике роль мотива особенно велика при семантическом и сюжетно-композиционном анализе (Товмасьян 2013: 44). Мотивы интернациональны, и необходим сопоставительный материал для функционально-семантического исследования устойчивых деталей, что поможет раскрыть инвариантность мотива по отношению к множеству своих реализаций, мотивированных таинным текстом или данной традицией (там же: 46).

Фабула «Золушки» является бродячим сюжетом – история существования сказки довольно долгая. Что объединяет все сказки цикла, так это конфликт между молодой девушкой и ее матерью-мачехой, сводными или же родными сестрами или даже братом. Золушка должна доказать, что она по-прежнему на стороне добра, в котором ее лишили прав. В большинстве вариантов она получает помощь от своей мертвой матери в обличье животного – феи или крестной. В основе этого мотива лежит поверье о возрождении усопших, которые могут помочь живым, принимая формы растений или животных. Фактически, таинный мотив, который присутствует во многих вариантах, может считаться аллегорией архаического поверья в реинкарнацию души, то есть, перевоплощение сущности из одного тела в другое.

опять пожалели ее за то, что она кормит их грудью, но когда нитка матери порвалась в третий раз, две старшие сестры ее убили, резали на куски, сварили и съели. Младшая сестра не присоединилась к «трапезе» сестер. Она собрала кости, положила их в глиняную посуду и кадила ладаном 40 дней (The Three Sisters, N 7, Cinderella Tales From Around the World, 2012).

В другом варианте сказки из Загоры (Греция) сестры договариваются, что если веретено матери упадет в третий раз, то она превратится в корову и они зарежут ее. Мать успела предупредить младшую сестру, чтобы та не ела мясо, собирала кости, захоронила их и кадила ладаном каждый вечер. К Пасхе она выкопала кости, а там оказались золото и драгоценные камни (N10 Saddleslut, Cinderella Tales From Around the World, 2012).

Подобный сюжет был найден также на Кипре. В сборнике «Сказки Золушки со всего мира» можно найти 4 варианта каннибалистической Золушки из Греции и Кипра.

В португальской сказке «Лошадья шкура» из сборника Анис Хейнер также представлена каннибалистическая история, однако отличается данный сюжет от греческих сказок тем, что здесь сестры идут на самопожертвование, и одна за другой предлагают себя на съедение, ради спасения остальных сестер. Злой отец для исполнения желания невесты, обманом запирает трех дочерей в отдаленной башне и забывает о них. После того как две старшие сестры уже съедены и младшая сестра остается одна, она пытается найти выход из заточенного замка и сюжет сказки продолжает традиционный сюжет по ATU 510B (Horse Skin, N47 Cinderella Tales From Around the World, 2012).

Следующая сказка с «несчастливой» концовкой, это сказка «Две принцессы» из Дании. Сюжет во многом подходит к традиционному сюжету Золушки Шарля Перро. Данный вариант был записан в 1825 году, и есть предположение, что версия Перро повлияла на него. Здесь присутствует мотив волшебного помощника, который появляется тогда, когда отец и старшая дочь не берут на празднество младшую сестру. Девушке помогает волшебный помощник – маленький человечек, который исполняет любое желание девушки. Однако помощник ставит условие: она должна возматиться до полуночи. На третий день девушка забывает об обещании, роскошные подарки пропадают. Героиня возвращается домой и продолжает свои дни в горестях, как обычная служанка на кухне у своего отца (The Two Princesses, N 92, Cinderella Tales From Around the World, 2012). Основным отличием данной сказки является отсутствие образа мачехи и падчерицы, родной отец девушки оставляет ее на кухне и уходит на празднество со старшей дочерью. Хотя здесь отсутствует мотив жестокости, все равно этот вариант считается «несчастливым» поскольку героиня в конце сказки наказана.

Следующая сказка с несчастливой концовкой, пожалуй, самая страшная. Это сказка из Италии «La Maestra e la Figliastro». Учительница притомляет героиню, уговаривает мужа увести ее в лес и остановить ее там одну. Героиня оставлена в лесу одна и ее пожирают дикие звери (N 308, La Maestra e la Figliastro Cinderella 345 Variants by M R Cox, 1893).

Мотив убийства детьми родителей встречается в народной традиции довольно часто. Иногда это просто сваливается на них, а иногда и действительно совершается детьми. Так, в итальянской сказке по сюжету *брат и сестра* «La Mala Matrè», брат и сестра убивают мать по совету учительницы, и уговаривают отца жениться на

учительнице. Эта сказка, так же как и Золушка Базиле, записана на севере Италии и предполагается, что все эти сказки послужили моделью друг для друга (Bettelheim 1991: 244).

Подробнее остановимся на варианте Золушки Джанбаттисты Базиле, который считается одним из первых литературных вариантов. Первым сборником сказок в Европе принято считать «Сказку всех сказок» (1634–1636) Джанбаттисты Базиле (1575–1632). В дальнейшем его сборник стал известен как «Пентамерон» – сюда вошли народные сказки и средневековые легенды. Сборник состоит из 50 сказок, рассказанных за пять дней. Фактически, это литературная обработка итальянских народных сказок.

Усложненный и высокопарный стиль сборника свидетельствует о том, что сборник не детский. В сборнике Базиле Золушка – шестая по счету сказка первого дня и называется она «Кошка Золушка» (The Cat Cinderella) героиня зовется Ла Гатта Ченерентола (La Gatta Cenereentola), т.е. «Кошка золы» или «Кошка из золы».

Сборник был переведен на немецкий язык в 1846 с предисловием от Якова Гримма. Братья Гримм знали о сборнике Базиле намного раньше и были поражены когда выяснили, что такое большое количество «их немецких» сказок Kinder und Hausmärchen – были известны в Неаполе еще 2 века тому назад (Dundes 1988: 3). В тексте очевиден подлинный стиль Базиле – местные идиомы, грубые метафоры и причудливые сравнения (Будур 2005: 312).

Базиле написал сказку за 61 год до Перро. Базилевская Золушка примечательна как убийца, она коварна и вероломна. Сговорившись с няней, девушка крышкой сундука сломала мачехе шею, затем она уговорила отца жениться на няне. Няня стала ненавидеть героиню, привела во дворец своих шестерых дочерей, которые, тоже, естественно, ее ненавидели. Все уходит на праздник, и не берут с собой Зезоллу. Волшебный помощник – фея из дерева, помогает героине поехать на праздник. Три дня подряд ей удается скрыться незамеченной, на третий день в спешке она роняет платье – похожее на ходулю галюбу с подшивкой из пробки (именно такую обувь носили женщины Неаполя времен Ренессанса). Но принц влюблен в нее и приглашая всех детей королевства на праздник, и примерив обувь наконец находит ее. Сказка заканчивается моралью, что свойственно всем сказкам сборника Базиле – *Безумием тот, кто противится звездам* (Zipes 2001: 449).

Мотив убийства совершенного ребенка всегда был в центре психоаналитических исследований. По мнению Беттельгейма, временная деградация настолько недостаточный и необъяснимый предлог, чтобы совершать убийство, что нужно искать другие объяснения, тем более что таким образом героиня не пытается отомстить за унижения, которые ей еще предстоит испытать (Bettelheim 1991: 244).

В этой сказке ничего не говорится о родной матери Зезоллы, что свойственно сказкам данного цикла. Фактически здесь происходит дублирование мачех – одна мачеха заменяется другой, кроме того фея из пальмового дерева, а не дух родной матери помогает ей встретиться с принцем. Как во многих версиях сказки Беттельгейм считает возможным идентификацию родной матери и первой мачехи героини в разные периоды развития сказки – а убийства и замену бывшей единой фантазией, чем реальностью (Bettelheim 1991: 243). Этим он объясняет тот факт, что Зезолла не наказывается за преступления которые нереальны, а выдуманы. С точки зрения психоанализа, ее отношение к сестрам тоже может быть результатом ее фантазий в период эдиповых желаний. Тогда, когда Зезолла вырастает из этого возраста и

готова иметь снова хорошие отношения с матерью, мать возвращается в форме феи в фиnikовом дереве и помогает дочери обрести счастье с принцем – издиповым субъектом (Bettelheim 1991: 245).

По сравнению с другими Золушками, Золушка Базиле довольно активна, и за ней приписывается ряд решающих действий для решения своей судьбы. Она убивает мачеху, задерживает судно отца до тех пор, пока отец не выполняет ее желание. Сама решает, что ей следует пойти на праздник.

Анализируя проявления жестокости в сказках К.П. Эстес считает, что жестокие эпизоды и ужасные концовки в сказках характерны в тех случаях, когда попытка духовного героя осуществить задуманное терпит крах (Estes 1996: 219). Жестокий мотив – древний способ заставить эмоциональное «Я» обратить внимание на очень серьезное послание (Estes 1996: 219).

Золушка в армянской народной традиции

Повествовательная парадигма Золушки в армянской народной традиции довольно широка. Сказки под номерами АГУ 511А-511А по системе классификации Аарне-Томпсона рассматриваются как сказки из цикла Золушка. В армянской народной традиции существует 9 вариантов сказки.

Все сказки указанного цикла изданы в академических целях Академией наук Армении и являются оригинальными текстами в диалектах, собранными фольклористами и исследователями.

Аливард Дживанян исследовала риторику данных сказок в труде «Риторические трансформации в волшебных сказках» (2017) где исследуются синтагматические и парадигматические трансформации стилистических тропов в указанных текстах.

Во многих вариантах присутствует мотив красной коровы – кормилицы, и именно в этом ракурсе данный цикл исследовала Гамар Айрапетян в статье «Красная корова как тотем-предок в армянских волшебных сказках» (см. Ուլիկ Դիվան 2010).

Сюжет армянских вариантов во многом походит на традиционный сюжет Золушки, однако здесь отсутствует мотив волшебного подарка. В некоторых армянских вариантах мачеха преследует детей мужа или даже сына мужа. Трудное невыполнимое задание мачехи героиня выполняет с помощью наставлений коровы (часто красной) или старухи. Кости коровы кормилицы одаривают девушку золотыми туфлями и свадебным платьем. При помощи потерянной туфельки принц находит девушку. Мачеха выдает свою дочь за героиню, а на голову героини высыпает золу и причет ее в топыр-Петух (ՀՀ XIV 1999: 214), кошка (ՀՀ VIII 1977: 76-77) помогают раскрыть заговор, зло наказывается.

Почти во всех вариантах мачеха задает невыполнимую работу героине. В «Сказке о быке Вардик» («Վարդիկ եղին հորիւնը», ՀՀ VIII 1977: 72) и в «Сказке о падчерице» («Կորուսած զոհի մասին հարիւնը», ՀՀ VI 1973: 46-48) мачеха заставляет героиню пасти быка, при этом привить пряжу – прокормиться маленьким куском хлеба, тем же куском покормить собаку, а вечером вернуть домой весь кусок. В «Сказке о быке Вардик» на помощь приходит бык, который человеческим голосом сообщает героине, что у него в одном рогу мед, а в другом масло (ՀՀ VIII 1977: 72), так бык становится кормильцем героини. По мнению Т. Айрапетян, это ничто иное как культ поклонения рогу праматери-кормилицы, покровительницы сирот, который распространен в армянском фольклоре (Айрапетян 2010: 18). В «Сказке о падчерице»

мотив кормящего рога отсутствует, но здесь корова не только дает героине молоко и мацони, но и прячет пряжу за нее (ՀՀ VI 1973: 48).

Во всех вариантах армянских сказок мачеха заставляет резать корову. В трех вариантах корова или старуха предупреждает героиню не пробовать мясо коровы, а кости собрать и закопать (ՀՀ III 1962: 437, ՀՀ VIII 1977: 75, ՀՀ VIII 1977: 390), а в двух вариантах корова умирает и не дает резать себя, и сама наказывает и отца и мачеху, по наставлению которой отец собирался ее резать. Примечательно, что протагонистом данных вариантов является юноша, а не девушка. Бык считается наказывать отца и мачеху, забирает мальчика и уносит прочь (Айрапетян 2010: 19). Почти во всех вариантах, где корову или быка режут – кости одаривают героиню золотыми туфлями и свадебным платьем, а в одном варианте, кости превращаются в золото и по наставлению коровы героиня их продает и живет в достатке всю оставшуюся жизнь (Айрапетян 2010: 20).

Среди армянских народных сказок из данного цикла хочется выделить сказку «Танджуман хатун» (ՀՀ XIV 1999: 194). Семья бедствует, героиня голодает, отец – который не в силах прокормить семью – в смятении вызывает к богу, чтоб мать превратилась в корову и прокормила семью. И трансформация происходит мгновенно, мать превращается в корову, бык отец женится на другой (ՀՀ XIV 1999: 194). Что это – проявление имплицитного каннибализма, или архаичная форма проявления образа праматери-кормилицы – трактовать однозначно невозможно. Несмотря на то, что данный мотив уходит своими корнями в глубокое прошлое и явление данного мотива в современных текстах доказывает многослойность и структурную и историческую сложность анализируемого сюжета.

Во всех текстах встречаются переплетения различных мотивов: мотива старой женщины-покровительницы, мотива трансформации, разных невыполнимых заданий.

Достойным внимания остается традиционная форма на армянских народных сказках, наказывающие зло. В «Сказке о быке Вардик» мачеха отправляет свою родную дочь наказывающие зло, та встречает старуху-пещеру, которая за ее трусость и невоспитанность, наказывает ее, заставляет ее подержать голову под черной водой и у нее на лбу вырастает ослиный хвост (ՀՀ VIII 1977: 74).

Традиционная концовка армянских сказок данного цикла жестоко наказывает провинившихся героиню. Мачеху и ее дочь привязывают к хвосту бесенных, топа-ей или мулов и выпускают в горы.

Золушка как «прецедентный текст»

Под «прецедентными текстами» вслед за Ю.Н. Карауловым мы понимаем «тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношении, хорошо известным широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников и, наконец, такие обращения к которым возобновляется неоднократно в цикле данной языковой личности» (Караулов 1987: 218). Существует три способа обращения и обращения текста в прецедентный: когда текст в «первозданном» виде доходит до читателя или слушателя как прямой объект восприятия, когда текст предполагает трансформацию в иной вид искусства или его цитацию в статьях и т.п., когда текст обретает семиотический характер – «обращение к оригиналу» (дальнейшее отсылкой к знакомым и тем самым вращающимся коммуникациям) включается либо весь текст, либо соотносимые с ситуацией общения

или более крупным жизненным событием отдельные его фрагменты. В этом случае текст или значительный его фрагмент выступает как целостная единица обозначения» (Караулов 1987: 217).

Заглавие или имя персонажа относятся к языковым средствам апеллирующим к инварианту прецедентного текста. Механизм актуализации прецедентного текста представлен следующим образом – либо со стороны своих эстетических (содержательных или формальных) характеристик, либо как источник определенных эмоциональных переживаний, либо как источник схожих ситуаций, либо как образец для подражания или антиобразец (Завьялова 2007: 28).

Некоторые элементы текста – характеристика определенного объекта или субъекта по внешности, по чертам характера или через прецедентную ситуацию, составляют набор признаков определяющих прецедентный текст или прецедентное имя. В качестве атрибутов прецедентного текста или имени могут выступать некоторые детали одежды или внешности по которым его можно «идентифицировать».

Так, К. В. Завьялова исследовала различные аспекты прецедентного текста Золушки в четырех лингвокультурах. Она определила тождество и различие связанное с национальной картиной мира в восприятии прецедентного текста в различных лингвокультурах (русской, американской, испанской и венгерской) (Завьялова 2007).

Выделяются несколько основных функций апеллирующих в восприятии Золушки как прецедентного текста или имени: работать как Золушка (много работать), туфелька Золушки (как показатель изысканности и как дорогой аксессуар моды), Золушка – бедная девушка, которая вышла замуж за принца, Золушка – человек, судьба которого изменилась счастливым образом, чувствовать себя как Золушка на балу (почувствовать радость от получения желаемого), Золушка – девушка мечтательница, предметы названные именем Золушка (моющие, стирающие средства, магазины, журналы), Золушка, как плохо одетая бедная девушка, Золушка, как человек с которым плохо обращаются и которая занимает униженное положение по сравнению с другими членами коллектива; Золушка, девушка превратившаяся из невзрачного «гадкого утенка» в прекрасную красавицу (Завьялова 2007: 100).

Туфелька Золушки

Туфелька героини – самый интертекстуальный атрибут оперирующий в данном цикле как символ и по которому возможна частичная интерпретация сказки.

Обувь занимает особое место в системе символов различных культур. Во многих культурах обувь является частью обряда, ритуала и даже оберега. Фольклорное мышление воспринимает обувь как символ, определяющий судьбу человека.

В сказочной традиции туфелька или башмак героини рассматривается как форма новой судьбы героя. Они имеют важное значение как в сказке Золушка, так и в других волшебных сказках: «Красные башмачки» и «Девочка со спичками» Х. К. Андерсена, «Стоптаные туфельки» братьев Гримм и др. Почти во всех указанных сюжетах они объединяются идентичной символической интерпретацией и функцией. Новые туфли – знак перехода к новому статусу, новая, хрустальная или золотая обувь становится знаком социальной активности.

Сюжет «Красных башмачков» распространен в фольклорной традиции многих народов, и почти во всех вариантах на первый план выдвигается цвет обуви – красный. По мнению Эстес, красный цвет – цвет жизни и жертвы. Чтобы жить полной жизнью

(к чему стремилась героиня сказки), необходимы постоянные жертвы. Подвергая «Красные башмачки» психоаналитической интерпретации Эстес, считает, что проблема возникает тогда, когда из многочисленных жертв не рождается новая жизнь (Estes 1996: 222).

В социальном смысле башмаки это сигнал, отличающий одного человека от другого. Архетипическая символика обуви имеет древние корни, когда наличие обуви свидетельствовало о власти – правители носили ее, а рабы – нет. Зимой обувь

средство выживания (обувь воспринимается как психологическая метафора: они защищают и оберегают то, на чем мы стоим – ноги. В архетипической символике ноги олицетворяют подвижность и свободу. В этом смысле иметь обувь для защиты ног значит быть уверенным в своих убеждениях и иметь возможность действовать. Не имея «обуви» для души, женщина не способна справиться с внешними и внутренними обстоятельствами, требующими нравственного осмысления и осмыслительности (Estes 1996: 222).

Испытание башмака или любой другой обуви в сказке Золушка может быть связано со старой брачной традицией, в которой жених снимает старую обувь невесты и меняет ее на новую. Однако данная гипотеза не может быть подтверждена или проверена, поскольку во многих культурах существуют разные брачные традиции связанные с обувью невесты (Zipes 2001: 444).

Сопоставление многочисленных версий сказки показывает, что туфли Золушки сделаны из самых разных материалов: кожаная, золотая, серебряная, деревянная (Zipes 2001: 444). В шотландской версии Золушки под названием «*Rashie-foot*» обувь из камыша, в средневековой французской сказке – которая считается прототипом сказки Перро, обувь Золушки описывается как *pantoufles de vair* – башмачки из беличьего меха. И конечно же – знаменитый хрустальный башмачок Перро – самая желанная обувь для любой девушки.

Стекло, как известно, считается символом прозрачной границы между двумя мирами, как магическое зеркало, создающее в «зеркале» отраженный мир (Карабетова 2012: 9). А хрустальность принимается как магический кристалл. В народных религиозных представлениях хрусталь и кварц играют важную роль. Хрустально приликаялись разные волшебные свойства: он имеет особое место в обрядах посвящения (Протип 1986: 78). «Вспомни мотив хрустальной горы, куда «отправляются посвящения» (Протип 1986: 188).

Однако некоторые ученые дают и другое объяснение хрустальной туфельки Перро. Так, по мнению Дж. Зайпса, вероятнее всего хрустальная туфелька протическая штука. Так, по мнению Дж. Зайпса, вероятнее всего хрустальная туфелька протическая штука. Так, по мнению Дж. Зайпса, вероятнее всего хрустальная туфелька протическая штука. Так, по мнению Дж. Зайпса, вероятнее всего хрустальная туфелька протическая штука. Так, по мнению Дж. Зайпса, вероятнее всего хрустальная туфелька протическая штука.

По мнению Зигмунда Фрейда нога представляет собой древний сексуальный символ, который описан в мифах, а туфля является символом женского гениталия (Фрейд <http://www.svob.narod.ru/analiz-trach.htm>).

По мнению Л. Абрамiana, туфля может связываться с тем, поскольку она способна принимать, поглощать. «Мы говорим по-армянски о скорбительном «каюш» и «пох» – вещь каюш – прилагательное шлюхе, всякий может использовать. А в перечне необычных рождений – сужающим подтверждением чудесного рождения Гариштона Рабле упоминает Крохмуса – родившегося из туфли коровницы» (Абрамян 2005: 34).

Любой текст имеет несколько интерпретаций. Как отмечает Р. Барт, множественность осуществляемых смыслов есть не просто допустимая, но неустраняемая характеристика текста (Барт 1994: 417–419). При анализе фольклорных текстов можно с уверенностью сказать то, что в одной культуре является границей, перенимаясь другой культурой может стать просто приемом повествования, или простым атрибутом фабулы.

Фемининное в Золушке

Традиционно феминности приписывались такие черты, как пассивность, отзывчивость, мягкость, поглощенность материнством, заботливость, эмоциональность, точнее, характерные формы поведения, ожидаемые от женщины: позиция присущая женщине по природе (Джерн 1999: 386–387).

В западном мире женщинам не хватает образов, которые могут определить их индивидуальность (Von Franz 1993: 1). Этот поиск мотивирован некой дезориентацией и глубокой неуверенностью в современной женщине. Фон Франц приводит точку зрения Юнга, который считает, что, такая неуверенность связана с тем, что женщины не имеют метафизического отображения в образе христианского бога. Образ Святой Девы Марии, как архетипическое отражение феминности, восполняет в некоторой степени этот изъян, но данный архетипический образ неполный, так как он включает только божественный возвышенный аспект феминности и не выражает целостных феминных принципов. Феминные образы в сказках, по мнению Фон Франц, восполняют эти недостатки. Сказки отображают креативные фантазии сельских и менее образованных слоев населения. У них есть большое преимущество быть «наивными» (не «литературными») и изображать коллективное мышление, в результате чего архетипический материал представляется без личных индивидуальных проблем (Von Franz 1993: 1).

Женщины больше чем мужчины склонны идентифицировать себя и оставаться в архаичной форме. По мнению многих исследователей (Пропп, Люти), персонаж народной сказки – тип, а не индивидуально-психологически оформленный герой. А. Дживанян рассматривает персонаж сказки, как архетип – первооснова человеческого воображения, вокруг которого формируются легенды и религии (Дживанян 2008: 73).

Сказка «Золушка» часто подвергалась феминистической интерпретации. Отношение между героиней и сестрами, родными или сводными, или же с матерью или мачехой всегда были любимыми темами для женщин. И не удивительно, что все фундаментальные исследования Золушки были проведены женщинами-фольклористами.

Вообще, главные персонажи в сказках представляют коллективное сознание. Фатальная перемена в сказке «Золушка» братьев Гримм для героини происходит тогда, когда родная мать заменяется мачехой. Отец не играет большой роли, он не хороший, не плохой, появляется только в начале, когда проблема еще не ясна. Он создает проблему и не участвует в ее решении. Вся драма происходит в женской сфере. Родная мать внезапно умирает, и поскольку у нее нет ни имени ни титула, можно предположить, что она представляет средний женский тип, который часто встречается в деревне (von Franz 1993: 168). И хотя после смерти позитивной фигуры матери нормальная жизнь героини рушится, но согласно общему мотиву, с ней остается что-то сверхъестественное и непостижимое – дух матери, который помогает девушке.

Как считает фон Франц, когда умирает мать Золушки – символически это означает, что дочка не может больше идентифицироваться с ней, хотя необходимые позитивные отношения остаются. Так, фактически смерть матери это начало процесса индивидуализации дочери (von Franz 1993: 167). Дочь сталкивается лицом к лицу с проблемой найти свою феминность в собственном проявлении, что подразумевает преодоление всех трудностей. Архаичная идентификация мать – дочь в этой сказке разрушена. Хотя это большая проблема для девушки, с точки зрения феминистской психологии, однако это очень важное проявление в деле индивидуализации личности героини.

Сказка – универсальный текст, который легко адаптируется, трансформируется и приспосабливается. Можно предположить, что сказка стала достоянием детской литературы, так как это эффективное средство для получения представлений о человеческих отношениях, природе, добре и зле, материнстве, отзывчивости и феминности с которыми ребенок подсознательно знакомится при помощи волшебных сказок. Сказка помогает не только формировать отношение к жизни в целом, но и является превосходным средством для карьеры детских переживаний.

Потенциал сказок безграничен, как и безгранично их многообразие. Целостный образ Золушки настолько содержательный, что на основе него создаются и представляются различные идеалы – в том числе и женские, материнские, к которым необходимо привлекать внимание детей с самого раннего возраста.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамян Л.С. (2005). *Лесные деревья*. Москва: Языки славянской культуры.
- Барт Р. (1994). *Избранные работы*. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс.
- Бутур Наталья (2005) (сост. и общ. редакцией). *Сказочная энциклопедия*. Москва: Олма-Пресс.
- Герстнер, Герман (1980). *Братья Гримм*. Серия «Жизнь замечательных людей». Москва: Молодая гвардия.
- Дандес А. (2003). *Фольклор, семиотика и лингвистика* (сборник статей). Москва: Восточная литература РАН.
- Джерн, Дэвид и Джулия (1999). *Большой толковый социологический словарь* (Collins) Том 2 (П. Я). пер. с англ. Москва: Вече, АСТ.
- Завьялова К.В. (2007). *Функционирование прецедентного текста и прецедентного имени: сказка Золушка в русской, американской, испанской и венгерской лингвокультурах*. Диссертация на соискание уч. ст. к.ф.н. Москва: МГУ.
- Карабетова Елена (2002). Мотивы оптики и стекла в сказках Г. Г. Гофмана и особенности их перевода на Русский язык. *Тезисы конференции* 3–4 апреля. Гриван. Музей О. Туманяна.
- Карацков Ю.Н. (1987). *Русский язык и языковая личность*. Москва: Наука.
- Пропп В.Я. (1986). *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: издательство ЛГУ.
- Путилов В.Н. (1976). *Методология сравнительно-исторического изучения фольклора*. Ленинград: Наука.

Товмасын Лусине (2013) *Интертекстуальность как призма изучения сказочного нарратива (на материале сказок Т. Хэррелли)*. Диссертация на соиск. к. ф. н. Ереван, ЕГУ.

Фрейд, Зигмунд. *Три очерка по теории сексуальности* http://www.svob.narod.ru/analiz/trioch_source.htm

Bettelheim, Bruno (1991) *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London: Penguin books.

Cox, Marian Roalfe (1893) *Cinderella 345 Variants*. London: David Nutt. <http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/marianroalfecox/variants/308.html>

Dundes, Alan (ed.) (1988) *Cinderella a Casebook*. London: University of Wisconsin Press.

Estes, Clarissa Pinkola (1996) *Women Who Run With the Wolves*. London: Reader.

Funk and Wagnalls Dictionary of Folklore (1950). New York: Funk and Wagnalls.

Heiner, Heidi Anne (2012). *Cinderella Tales From Around the World*. SurlaLune Press.

Javanyan, Alvard (2007) *Rhetorical Transformations in Fairy Tales*. Yerevan: Langak 97.

Uther Hans Jorg (2011) *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, part I*. FF Communications. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Von Franz, Marie-Louise (1993). *The Feminine in Fairy Tales*. Boston and London: Shambala.

Types Jack (ed. and selected) (2001) *The Great Fairy Tale Tradition from Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York, London: W. W. Norton and Company.

Հայրապետյան Թադևոս (2010) *Կարճոր կովն իբրև տոտեմ նախնի հայկական հրաշապատում հերիաթներում* // *Մեկն էրիսան, պրակ 2* / Երևան, Հովհաննես Թումանյանի Թանգարան

ՀԺՀ հ. III (1962), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ հ. VI (1973), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ հ. VIII (1977), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

ՀԺՀ հ. XIV (1999), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.

Ջիվանյան Ա. Հ. (2008) *Հրաշապատում հերիաթի պոնտիկյան համեմատություններ հերիաթի համարներում* // *Առևնախոսություն ԲԳՊ* գրական աստիճանի հայցման, Երևան

Гоар Меликян

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЮЖЕТНО-МОТИВНЫХ ВАРИАНТОВ СКАЗКИ «ЗОЛУШКА»

Резюме

В мировой сказочной традиции «Золушка» одна из самых популярных и любимых сказок. Наверное, нет такой культуры, в устной традиции которой, не было хотя бы одного варианта «Золушки». С начала 19 века многие фольклористы пытались изучить генезис сказки, найти исходную сказку, однако данные были противоречивыми и не увенчались успехом. Исследование вариантов одного цикла может представить различные модификации понятийной картины мира у разных народов. Мотивно-сюжетный анализ сказок разных народов показывает уникальную способность сказки адаптироваться и манипулировать устойчивыми элементами и мотивами, а также помогает выявить национальные особенности сказки.

Ключевые слова: сказка, Золушка, генезис сказки, прецедентный текст, мотив, сюжет, устойчивые элементы сказки, образ мачехи, интерпретация, фемининность.

Գոհար Մելիքյան «ՄՈՒՐՈՏԸ» ՀԱՄԹԻ ՀԵՔՏԱԹՆԵՐԻ ԴԻՊԱՇԱՐԱՅԻՆ ԵՎ ՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐԻ ՇՈՒՐՋ Ամփոփում

Հերիաթագիտության մեջ «Մուրոտն» ամենաառումնասիրված տեքստերից է. Թերևս չի գտնվի ազգ կամ սրազույր որի բանավոր ազանդություն չլինի «Մոխրատին» համարժեք մի պատում. XIV դարից սկսած բառագետների փորձում են գտնել պատմության և արտի տարբերակը որն անտ հետև սիրտի, Լույսարիտ, սեղ. Աստվածներ սակավաթիվությունը չափազանցին. Հողվածում քննվում են «Մոխրատ» արքի հերիաթների դիպաշարային պատմության թեստիզ առանձնահատկությունները. հարկերակարի զուգահեռան մեղեդիությունը բազմապատում է հերիաթների ազգային և տաճարապատկերները ինչպես նաև հրաշապատում հերիաթի տեքստի առանձնահատկությունները հատկություններ իրավունք գտնում և ոչ պատմական արարային տարրերի փոխակերպումը.

Բանալի բաներ հրաշապատում հերիաթ. Մոխրատ ծագումնաբանությունը նախադասությունները դիպաշար, պոմե կարևորությունը, ինչպես տարբերակները սկզբնական բանալի բաներ.

Gohar Melikyan

ON PLOT AND MOTIF VARIANTS OF CINDERELLA TALES Summary

In the fairy tale tradition Cinderella holds a unique place: variants of the tale can be found in the oral tradition of almost every culture. From the beginning of the 19th century folklorists have been trying to study the genesis of the tale, its *uhrtex*. Their numerous theories, however, were, rather contradictory and had little success. Analysis of various elements of Cinderella reveals different modifications of a series of constant text elements. Plot and motif interpretations prove the main quality of the fairy tale narrative - its transformability.

Key words: fairy tale, Cinderella cycle, genesis of the tale, precedent text, motif, plot, stepmother character, constant elements, interpretation, femininity.

ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԸ ՈՐՊԵՍ ՏԵՔՍՏ

Թարգմանական հերիաթը **միջնակույթային** տեսքտ է: Ասվածը ճիշտ է հատկապես միջնորդավորված թարգմանությունների վերաբերյալ, որոնք թարգմանական հերիաթի դաշտում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում:

Թարգմանությունն պատմության մեջ միջադրյալորված թարգմանությունը թե
րագնահատված դասը է, այն իմանավորությունով որ միջնորդավորված թարգմա
նությունն իր բնութիւնով չի համարվում բնագիր տեքստի նշգրիտ համարմէնը էվ
եթե թարգմանությունը բնագրի հետքավոր մեղմություն է, ապա միջնորդավորված
թարգմանությունն արդեն ածանցյալ սեկնություն է, գրական պոռոգուկտ որ
միջանկյալ դրոք է, գրավում հասարմեր թարգմանության և փոխադրության միջև
կյտալիւով, թարգմաւարանության տեսանկյունից միջնորդավորված թարգմանու
թյունը մշակույթների մերձեցման անցանկալի ուղի է:

Մակադոն սխալ է թերագնահատել միջնորդավորված թարգմանությունների կարողությունը մանկական գրականության պատմության ու մշակութաբանության տեսանկյունից՝ Ուրպես միջնորդության հաղորդակցության ձև՝ սիմբոլիզմով թարգմանությունն առավել հետաքրքիր և բազմաշերտ առնչությամբ է քան ուղղակի թարգմանագրան մեկնությունը, քանի որ ներառում է ինագիր, միջնորդ լեզու և թիրախ լեզու կողմերի յուրատիպ հարաբերություն:

Միջևորդավորված թարգմանությունը սովորաբար նախորդում է անմիջական թարգմանությանը՝ վկայելով այն մասին, որ ընթերցողի, մասնավորապես սանուկ ընթերցողի, հասարակական շուկայի էական է գեղարվեստական նրբի իրազեկությունը՝ քան թարգմանության հասարակությունում անտրանսլյուցիանը։

Եվ եթա թարգմանաբանության դաշտում սիստոդավորված թարգմանությունը ստորակարգված է ուղիղ թարգմանությանը, ապա սիստակոդային ուսումնասիրության համատեքստում սիստոդավորված թարգմանության առանգագրային դերը, լատուրույ տաքքերը հաճախ ինտավոր մշակույթների սերձեցման խնդրում

Հերիաթի պարագայում սիստորդավորված թարգմանությունը բազառիզ հնարավորություն է ստեղծում երեսպալագանի բնույթի առավել խոր ընկալման հասարակությանը անհրաժեշտ է վերանայել միջստորդավորված թարգմանության կարգավիճակը գտնել հերիաթի թարգմանության տիրույթում, մանավանդ որ հերիաթի թարգմանության և հրատարակման պատմության մեջ միջստորդավորված թարգմանությունն ավելի շատ կանոն է քան բազառություն Ասպելու «Հազար ու մեկ գիշեր» առաջին անգամ անգլերեն և ռուսերեն է թարգմանվել (Ռադուան Գուսեր ֆրանսերեն տարբերակից (Gardner 1704 1714) Արևելյան հերիաթների ֆրանսերեն այս թարգմանությունն անգլախոսների դեր խաղաղ եվրոպական գրական հերիաթի կայացման և զարգացման հարցում

Ի ինչ ընագրից արժած անմիջական թարգմանությունների հայտնվելը հայ
Լեզգաների աթիռն անցյալից ու թերօգտի մտածածակ է Բնորոտ Ենգի Ֆրեդերիկ

Մակկլերի ֆրանսերեն թարգմանություններից արված փոխադրությունների շնորհիվ (MacIer 1905)

Չնայած Գրիմների գերմաներեն-հայերեն մի շարք թարգմանություններին առկաությանը, Հովհաննես Խոսրոսյանի ուսերենից արված Գրիմ եղբայրների թարգմանությունը մնում է առենարևոթերգվողի Խոսրոսյան հեքիաթագրի անգերազանցելի պատմողական արվեստի և նրա թարգմանական փոխառության շնորհիվ

Կերիմ Էդիպյանների հայերեն միջևորդավորված թարգմանությունների գալ կն ընդգրկուսկերմաններն ոռուներն հայերեն գրառներն ֆրանսերեն ուայեռն, առգամ գերմաններն ֆրանսերեն ոռուներն հայերեն թարգմանություններ ֆո խաղորդություններ և վերապատումներ Իսկ եթե համաձայնեք որ որոշ վաղ ֆրանսիական թարգմանություններ հրմուկած են, ըստ տևաբանների անգլերեն տարբերակների վրա, կոնենանք բարդ, լայն ինքնատիպ գերմաններն + անգլերեն + ֆրանսերեն + ոռուներն + հայերեն թարգմանական շղթա:

Հասլի առնելով որ Գրիմները մի առոր հեքիաթներ յերուս են ֆրանսիական, ակունքներից օրինակ Հարլ Պերրոյի ժողովածուից թարգամական շոթայրն կարող ենք ալեազնել եւ մեկ օղակ ստանալով ֆրանսերեն → գերմաներեն → անգլերեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → հայերեն գաղմանալի թարգամական ընթացք:

Հիշատակենք մի հետաքրքիր հրատարակություն՝ Գոխմ եղբայրների ձեռքագրերի մասին Դաղյանի արձանագրությունն փոխադրությունների հովի Թումանյանի հասանուն թարգմանությունների հիման վրա, և հետագայում կ'ենի խոսել գերմաներեն → ռուսերեն → արևելահայերեն → արեմտահայերեն թարգմանական կամ փոխադրական ինքնուրույնության մասին (Կրիս եղբայրներ 1997)։ Նման մոտեցման դեպքում, հետազոտողի ուշադրության կենտրոնում ոչ թե թարգմանության որակն ու համարժեքության աստիճանն է, այլ հեքրաթի բնագիր տեքստի փոխակերպման ներուժը։

Թարգմանական եկեղաթո՛ւ միօնորդավորված թարգմանական եկեղաթո՛ւն
առաջելու, **համահեղինակաթին** տեսած է, Վերը լերված թարգմանական
շղթաներում գործ ունենք երկուսից հինգ թարգմանչ, հեղինակների հետ էր
այս առանձնահատկությամբ թարգմանական եկեղաթո՛ւ բավազանին մատ է
բանախոսական եկեղաթին:

[illegible]

Լեզգու ին հեքիաթի ազդեցութիւնը նկատելի է համկապէս անմանկոյնների և համանուն վերնագրերի թարգմանութեան ստացարկաբան Լեզգու Գրիգոր Լեզգայրների *Schneeweissen und Rosenrot* հեքիաթը (Թուրանյանը թարգմանու է «Շուշերեւ և Վարդերեւ» վերնագրի թարգմանութեան մեջ կան ազեկանք և փոփոխութիւններ հարստիւն ծառն նսան սպիտակ դեպքը դաժնուս է լուսի պէս պայծառ. Հարսուգըր է նսան փոփոխութիւնը կատարուս է «Լուսերգըր» պէս պայծառ. Հարսուգըր է նսան փոփոխութիւնը կատարուս է «Լուսերգըր» պէս պայծառ. Հարսուգըր է նսան փոփոխութիւնը կատարուս է «Լուսերգըր» պէս պայծառ.

Ключевые слова: межкультурный текст, опосредованный перевод, последовательность переводов, степень эквивалентности, исходный текст, трансформация, переводные варианты, ранние переводы, интерпретация, история публикации

Alvard Jivanyan
THE TRANSLATED TALE AS A TEXT
Summary

The translated text is a cross-cultural text and this is true of mediated translations in the first place. The history of fairy tale publishing is rich in indirect translations, and we can reconsider the status of mediated translation at least in the field of fairy tale studies. The list of mediated translations of the Grimms into Armenian includes German-French-Armenian, German-Russian-Armenian, and even German-French-Russian-Armenian interpretations, adaptations and retellings. In case we accept that some French translations were based on English renderings, we will deal with a unique German-English-French-Russian-Armenian translation sequence. It is not the quality of the translation or its fidelity to the original we are interested in but the potential of the source text to modify

Key words: cross cultural text mediated translation translation sequence, degree of equivalence, source text, transformation, translated version, early translations, interpretation, history of publication.

Եվա Զաքարյան

ԵՂՆԻԿ ԱՂԶԿԱ ՄՈՏԻՎԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Հայոց պատկերավոր ստեղծողության մեջ մարդկանց ընտելագրելիս հաճախ են գործածվում գեղատեսական աշխարհի տարրեր ներկա ազդեցների հետ հասնամատուցումները Լորտաւարդ գեղը սի աղջիկների արտաքինը հասնատու վում է եղնիկը հետ, և դրա համար եզատի է առնում աղջկա գեղեցկությունը որ քարծր հասակը, ճկուն և բարեկազմ մարմինը վաւելագեղ քաղկածը Այլ երեխայի դրանորումները առկա են ոչ սիւս և Ժողովրդական խոսակածում այլ բանահյուսագան և գրագան արձակ ու ազգած ստեղծագործություններում Դեղեցիկ աղջկան հասնատում են մարալի հետ «մի աղջիկ Լեւան միում, Լեւան նախուն սի խոսքոյ արեգակի գտոր մի հրեշտակ սի մարալ, մի ճերան, մի հուրի մալաքի սեկո» (ՀԺՀ II, 69) Կամ «Աղջիկ մի առն ճերան սարի սարալ առա» (ՀԺՀ X, 496) Իսրալը և Ջերանը նաև գանազի անուններ են Սարալը հետ են հասնատվում Լան գեղեցիկ և արագավազ ճիւրը

[illegible][illegible]

աղջիկը դեռ աղջիկ է, և տղան աղջկա գործուն աջակցությամբ ստիպված է իրենց ճանապարհից հեռացնել դա հորը (ՀԺՀ XV, 408-409) աղջիկը դեռ պիտի կամ զոգտի գեղյակն է, Կամ դեռ կինը և տղան սպանում է դուրսին դարձ կամ դերվիշին (ՀԺՀ I, 175, ՀԺՀ IV, 149-152-310), կամ նշանված է եղել ուրիշի հետ և պետք է հաղթահարել այդ արգելքը (ՀԱԲ 19, 42)

Երբեմն մարայի մոտը ընկած քավական անոթը է դեպքերի տրամադրանքներ շատ չառնչվող կարծես պատահական սպրդած մի միջադեպ լինի, կարկաստանի նման փաշտած մնացյալ գործողություններին (ՀԺՀ V, 484-485, 492), որը վկայում է մոտիվի խոր հնության և, որոշ չափով, մոտացվածության մասին:

Մի ազատ չափով պատմված չափաձո հեքիաթ բայադուր ցեյրանի կերպարը խորհրդանշական առիթն ունի Երազի մեջ Խոսրով թագավորը տեսնում է որ մի ցեյրանի է զարգում, և արևաթաթախ ցեյրանը գոռում է Երազ տերին ինչու երազում տեսնում է, որ փախչող ցեյրանի է հետապնդում ցեյրանը դառնում է մի խորոտ աղջիկ և ամուսնության իր համաձայնությունը տալիս Երազը կանխորոշում է ապագա իրադարձությունները Երազը ընկերները սիրահարվում են միևնույն աղջկան, բայց աղջիկը գերադասում է փախչան կտրիճին Թագավորի նախանձն ու չարությունը սիրող զույգի կործանման պատճառ են դառնում (ՀԺՀ X, №24 (179))

Բերանից վարդ-մանուշակ թափող, լվացված ցուրը ոսկի դարձնելու շնորհներ առաջած աղջկա դիպաշարի բնագմբեքով տարբերակներից երեքում ցեյրանի մոտիվի հետ առնչվելը կարող է բացատրվել անտառային միջապայի առկայությամբ հասարակությունից մեղմված, աղքատ ամուսինները գնում են բնագլխով անտառում, որտեղ էլ ծնվում է նրանց դուստրը Երազն ղեկավար աղջիկ, նա ցեյրանի տեսքով շրջում է անտառում, այդպես էլ երևում թագավորի որդուն, որը նրա ետևից գալիս է նրանց տունը և հայտնաբերում գեղեզկուհի աղջկան (ՀԺՀ VIII 743 I, 359-360), կամ՝ թագավորի որդու հետ ամուսնությունից հետո կեղծ, ինքնակոչ կնոջ խաղաղականից հալածված, պալսրայի տեսքով շրջում է անտառում և այդպես երևալով իր նշանածին, նրան հայտնի է դարձնում կատարվածի մասին (ՀԺՀ V, 46-47)

Այս բոլոր դեպքերում աննիստ է եղնիկ աղջկա կողմից տղային հրապարելով իր ետևից տանելը Իրոշ տարբերակներում Եղնիկ աղջկա կերպարը տրոհվել է երկու մասի Եղնիկի և աղջկա թոթափելով խորին հնությունից եկող առասպելական շերտը Եղնիկը պատկանում է սարի վրայի այրում ապրող աղջկան, այն իր ետևից տղային տանում է այրի մոտ, որտեղ աղջիկն է (ՀԺՀ XV, 408-409 I I) Կարգարիտներ. . 9, 9-10)

Վերոնյալ հեքիաթներում երբեմն նշմարվում է Եղնիկին հետապնդող տղայի հասարակության վտանգի առկայություն «Բիրույ կու» հեքիաթում խաղաղ «դեվերազ քեռն Իր հա կերթը մարդեր կրխապեր կրպիրեր գեվեր կուտեն» (ԱՀ XXII, 165) Աղջկա խաղաղ դառնալը բացատրվում է կախարհանքի ազդեցությամբ «Էն խաղաղ կրկնի սերի (դուրս)» (նույն տեղում 166) Երազ պատանգոր բերան է պատճառ որ այս ստորվն ընդգրկող հեքիաթների գերակշիռ մասում հատուկ նշանակություն է տղայի հոր կամ մեկ ուրիշի կողմից տրվող նախազգուշացում արգելանքը չգալու որսի Իս սար կամ մի որոշակի ուղղությամբ Երեկոթերը հեքիաթներում մի հատակ դեր ունեն դառն տրվում են որ անպատան խախտվեն հեքիաթի հերոսի կողմից, քանի որ սա հերոսն է որ դրանով նախնական հաստատված ռազմարտ հավասարակշիռ ներդաշնակ վիճակին վերջ է տալիս Նոր թախտմանին իրավիճակ ստեղծելով որն առաջ է մղում հեքիաթի

գործողությունները վերջնազորում հասնելով հանգուցալուծման հանգելով մի նոր իրադրության որը նախորդ էլման կետից ավելի բարձր է, այն ապահովում է հեքիաթի հանրությանը բարիքների առատությամբ և նրանիկ կյանքով

Թագավորի երեք որդիների մասին պատմող մի դիպաշարում թագավոր հայրը սահիգ առաջ արգելում է որդիներին գնալ մի կողմի վրա Իրոշ ժամանակ անց ավագ որդին որոշում է խախտել արգելքը Դնախանաբար, արգելքը կապված է ինչ որ մի վտանգի հետ Այս դեպքում աղջկանցը հետևել Եղնիկ աղջիկն է Թագավորի որդին արգելված կողմը գնալով հայտնվում է մի չքնաղ մարգագետնում որ հրաշալի աղբյուրներ կան կառ անտառ է լինում տեսակ թռչուններով ու կենդանիներով (ՀԺՀ III, 496-499 V II 606-607 II, 14-147, I 62-63, XI 114-127) Իրոշ տարբերակներում թագավորի որդին անխնայ կերպով որսում է կենդանիներին, սեզ ժամում 8-10 զամ 30-20 վայրի ոսկար է զարկում (ՀԺՀ XIV, II 5-136, I, 62-63) այդ դեպքում փորձ ու է նրան բռնել ինչ որ թռչունի կամ դեռ չի հասնում որս անել Բայց պատժապետում է ոչ երկրաթին ծագում ունեցող ինչ որ հանկարծահաս ուժերի կողմից Մի դեպքում դա հրեշ է, որ սրով սպանում է որ հանկարծահաս ուժերի կողմից Մի դեպքում դա հրեշ է, որ սրով սպանում է թագավորի որդուն (ՀԺՀ III, 496-497), այդ դեպքում թագավոր ծի նստած աղջիկն է թագավորի որդուն (ՀԺՀ V 149), ուրիշ տարբերակներում մի յեղ ը բարձրանում է երգիք, կրակ դառնում իջնում և այրում բոլորին (ՀԺՀ II 145-146) կառ ագրազ է, որ սե ասպ է դառնում, հեղեղում, քում տանում ամեն ինչ (ՀԺՀ I 62-63, II կենդանիներին ախտեղ մենք գործ ունենք կուտական բնության անտառների վայրի կենդանիների պահապան ոգիների հետ որոնք չեն հանդուրժում իրենց առաջնորդում մարդկային պահապան ոգիների հետ որոնք չեն հանդուրժում իրենց առաջնորդում մարդկային արաքածների ներկայությունը և չարաչար պատժում են նրանց իրենց տիրույթին, կենդանական աշխարհին հասցրած վնասի համար Դույնը կատարվում է միջնակ եղրոր հետ և միայն կրտսերն է, որ իրադարձությունների շրջադարձ է կատարում, դեպքերի ընթացքի դեպն ինքը վերցնում և նվաճում իրեն ենթարկում անտառի պահապան ոգուն Դա կախարհական հատկություններով օժտված մի աղջիկ է, հաճախ եղնիկի կերպարանքով հայտնվում է, տղային զրավում տանում բազ ի տարբերություն նախորդ դեպքերի, ոչ միայն նրան չի կարողանում պատուհանել այլև հնազանդվում է նրան:

Աշխարհի շատ մոդովորեղներ իրենց դիպաշարակալն պատկերագրումներում ունեցել են անտառային ոգիների բնության կենդանական աշխարհի իմացալորների պաշտամունքներ և որոշակի նրիտասալը է ժողովուրդը, անբան նսան ոգիները Կառ են հին ժողովուրդների սոտ նսան ոգիներն ազգի ազգալ են (Թոմսոն 1951 170) Բարսառառ 1976, 34) Իրանը սեռ առաջար կանազի ոգիներ են, որոնք հաճախ հայտնվում են գանազան կենդանիների, թռչունների և ամենից հաճախ եղնի լեռի եղջերուների կերպարանքով (Բարսառառ 1976, 33-34 90) Հին հունական աղյախի դիցուհի Կր Արտեմիսը Զուսի և Լեռնայի դուստրը Ապոլլոնը կր լվարակ քուրը Դա որսորդուհի է գինգած Լեռն ու աղեղով թուսական և կենդանական աշխարհի իմացալորն է Դա առաջան կենդանիներ Եղնիկն է, որին սպանողին խաղաղեն պատժում է Երան Եղնիկներ են գոհարերն MIM I 107-108) Երան պատկերն են Եղնիկի կողքին, Երեկոթ Լեռն վանդակի պակն (Բարսառառ 1976, 117, 119) Եղնիկը փաստորեն աստվածուհու կենդանապիպ սարձավ որում է, կամ աստվածուհին նույն ինքը եղնիկն է

Եղնիկ ինքի տիրուհու պաշտամունքը նրա հնագույն ակունքներ ունի Այնպիսիք է առկա տարիշտան թանկ աստվածներից հնագույն որսորդական համարագրությամբ գաղափարներ Երբ առանապատությունն ու Երգարգորությունը դառն գաղափար են և նախնադարյան ժողովի որենց վանապատիկան Երգարգոր

աղջիկը դեռ աղջիկ է, և տղան աղջկա գործուն աջակցությամբ ստիպված է իրենց ճանապարհից հեռացնել դեռ հորը (ՀԺՀ XV, 408-409) աղջիկը դերվիշի կամ դովտի գեղայն է կամ դեռ կինը, և տղան սպանում է դովտին, դեռ կամ դերվիշին (ՀԺՀ I, 175, ՀԺՀ IV, 149-152, 310), կամ նշանված է եղել ուրիշի հետ և պետք է հաղթահարե՛լ այդ արգելքը (ՀԱԻ 19-42)։

Երբեմն մարալի մոտիվը բավական անորոշ է, դեպքերի տրամաբանությանը շատ չառնչվող, կարծես պատահական սպրդած մի միջադեպ լինի, կարգատանի նման փազգված մնազալ գործողություններին (ՀԺՀ V, 484-485, 492) որը վկայում է մոտիվի խոր հնության և, որոշ չափով, մոռացվածության մասին։

Այն ազատ չափով պատմված չափածո հեքիաթ բալլադում քննարկի կերպարը խորհրդանշական արժեք ունի երազի մեջ Խոսրով թագավորը տեսնում է, որ մի քննարկի է զբաղվում, և արնաթաթախ քննարկողություն է, Նրա մտերիմ բնակչի Ֆահրադ փառլանը նույն գիշեր երազում տեսնում է, որ փախչող քննարկի է հետապնդում, քննարկող դառնում է մի խորոտ աղջիկ և ամուսնության իր համաձայնությունը տալիս էրազը կանխորոշում է աւագա իրադարձությունները երկու բնակչուները սիրահարվում են միմյանց աղջկան, բայց աղջիկը գերադասում է փառլան Կտրիհին Թագավորի նախանձն ու չարությունը սիրող զույգի կործանման պատճառ են դառնում (ՀԺՀ X, №24 (179))։

Բերանից վարդ մանուշակ թափող, լվացված ցուրը ոսկի դարձնելու շնորհներ ստացած աղջկա դիպաշարի բազմաթիվ տարբերակներից երեսուն քննարկի մոտիվը հետ առնչվելը կարող է բազատրվել անտառային միջավայրի առկայությամբ հասարակությունից մեղմված աղքատ ամուսինները գնում են բնակվելու անտառում, որտեղ էլ ծնվում է նրանց դուստրը Արդեն դեռատի աղջիկ, նա քննարկի տեսքով շրջուս է անտառում, այդպես էլ երեսուն թագավորի որդուն որը նրա ետևից գալիս է, նրանց տունը և հայտնաբերում գեղեզվուհի աղջկան (ՀԺՀ VIII, 743 I, 359-360) կամ թագավորի որդու հետ ամուսնությունից հետո կեղծ, ինքնակոչ կնոջ խարդախությանից հալածված, պախալայի տեսքով շրջում է անտառում և աղջկա Երևայով իր նշանածին, նրան հայտնի է դարձնում կատարվածի սասին (ՀԺՀ V, 46-47)։

Այս բոլոր դեպքերում ակնհայտ է եղնիկ աղջկա կողմից տղային հրապուրելով իր նտիկ տանելը Երոշ տարբերակներում եղնիկ աղջկա կերպարը տրեմվել է երկու մասի եղնիկի և աղջկա թոթափելով խորին հնությունից եկող առաջադիմական շերտը, եղնիկը պատկանում է սարի վրայի այրում ապրող աղջկան, այն իր ետևից տղային տանում է այրի մոտ, որտեղ աղջիկն է (ՀԺՀ XV, 408-409, ԵՆ Մարգարիտներ... Գ, 9-10)։

Վերոնշյալ հեքիաթներում երբեմն նշմարվում է եղնիկին հետապնդող տղայի համար որոշակի վտանգի առկայություն «Ի՛նչու կու՛շ» հեքիաթում խազալը «դի վերագ քոթըն Էր հա կերթեր մարդեր կրխապեր, կրպիրէր դվեր կուտեն» (ԱՀ XXIII 165) Աղջկա խազալ դառնալը բազատրվում է կախարդանքի ազդեցությամբ «էն խազալ կոյնի սէլրի (դյութված)» (նույն տեղում, 166)։ Նրա վտանգավոր բնույթն է, պատճառը որ այս մոտիվն բնագրկող հեքիաթների գերակշիռ մասում հատուկ շեշտվում է տղայի հոր կամ մեկ ուրիշի կողմից տրվող նախազգուշացում արգելանքը չգնալ որսի Աս սար կամ մի որոշակի ուղղությամբ իրգելքները հեքիաթներում սի հետակ դեր ունեն դրանք տրվում են որ անապատան խախտվեն հեքիաթի հերոսի կողմից, քանի որ այդ հերոսն է, որ դրանով նախնական հաստատված հանդարտ, հավասարակշիռ, ներդաշնակ վիճակին վերջ է տալիս Երո, բախտունալին իրավիճակ ստեղծելով որն առաջ է սղում հեքիաթի

գործողությունները՝ վերջնազգում հասնելով հանգուցայութման, հանգելով մի նոր իրադրության, որը նախորդ էլման կետից ավել ի բարձր է այն ապահովում է հեքիաթի հանրությանը բարիքների առատությամբ և երջանիկ կյանքով։

Թագավորի երեք որդիների մասին պատմող մի դիպաշարում թագավոր հայրը մահից առաջ արգելում է որդիներին գնալ մի կողմի վրա Երոշ ժամանակ անց ավագ որդին որոշում է խախտել արգելքը։ Բնականաբար, արգելքը կապված է ինչ-որ մի վտանգի հետ։ Այս դեպքում այդ վտանգը հենց եղնիկ աղջիկն է Թագավորի որդին արգելված կողմը գնալով, հայտնվում է մի չքնաղ մարգագետնում, ուր հրապալի աղբուրներ կան կամ անտառ է, իի ամեն տեսակ թռչուններով ու կենդանիներով (ՀԺՀ III, 496-499 VII 606-607, II, 145-147, I, 62-63, XI 114-127) Երոշ տարբերակներում թագավորի որդին անխնայ կերպով որսում է կենդանիներին մեկ ժամուս 8-10 կաս 10-20 վաղրի ոչխար է զարկում (ՀԺՀ XIV, 115-116 I, 62-63), այլ դեպքում փորձում է նշան բռնել ինչ որ թռչունի վառ դեռ չի հասցնում որս առել։ Բաց պատահալում է ոչ երկրային ծագում ունեցող ինչ որ հասկարձահաս ուժերը կողմից Այ դեպքում դա իրոք է որ սրով սպանում է թագավորի որդուն (ՀԺՀ III 496-497), այլ դեպքում թագավոր ծր նստած աղջիկն է գլխատում (ՀԺՀ V 149) ուրիշ տարբերակներում սի սն դուշ բարձրանում է երկինք, կրակ դառնում իջնում և արում բոլորին (ՀԺՀ II, 145-150) զամ ագուսվ է որ սն առաջ է դառնում հեղեղում քրոս տանում ասն ինչ (ՀԺՀ I, 62-63) Արևհայտորեն առատել մենք գործ ունենք կուսական բնության, անտառների գլայի վենդանիների պահապան ոգիների հետ, որոնք չեն հասցուրժում իրենց տարածքում մարդկային արարածները ներկայությունը ս չառաջալ պատժում են նրանց իրենց տիրույթին, կենդանական աշխարհին հասցում վնասի հաճաք Դուրսը կատարվում է միջնեկ եղբոր հետ և միան կրտսերն է, որ իրադարձությունների շրջադարձ է կատարում, դեպքերի բնագրի ղեկն ինքը վերցնում և նվաճում իրեն ննթարկուս անտառի պահապան ոգուն «Իս կախարդական հատկություններով օժտված սի աղջիկ է, հաճախ եղնիկի կերպարանքով հա տնվում է աղային գրապում, տանում, բաց ի տարբերություն նախորդ դեպքերի, ոչ սրայն նրան չի զարդանում պատուհասալ այլև հնազանդվում է նրան»։

Այսպիսի շատ ժողովուրդներ իրենց դիպաշնական պատկերազուսներում ունեցել են անտառային ոգիների, բնության, կենդանական աշխարհի հովանապուրների պաշտամունքներ, և որքան էրիտառարդ է ժողովուրդը աղքատ նաան ոգիները շատ են ինչ ժողովուրդների մոտ նաան ոգիներն սվելի սեւեւով են (Երոշ 19-170 Քրիստոս 1976-34) Իրանը սեւ սառաւր զանազլ ոգիներ են որոնք հաճախ հաղանուս են զանազան կենդանիների թռչունների և առնելից հաճախ եղնիկների եղջերուների կերպարանքով (Քրիստոս 1976, 33-34-90) Էին հունական աղայիսի դիզուհի էր Արտուրսը Ջոսը և Է Էտուի դուստրը Լազոյնի երկգորալ քույրը Դա որսորդուհի է գնված նետ ու առեղով բուսական և կենդանական աշխարհի հովանապուրն է Դա սրբազան կենդանին եղնիկ է որին սպանողին խստորեն պատժում է Դրան եղնիկներ Է՝ զոհաբերել (MFM I 10, 138) Դրան պատվերն են Լոյսրկի կողքին Երբեմն նաև կեսեղնիկ կեսգին (Քրիստոս 1976, 117-119) Է դնիկը փառաբերեն աստվածուհու կենդանատիւ պարմնալ բուսն է, կամ աստվածուհին նույն ինքը եղնիկն է։

Կենդանիների տիրուհու պատմումը քր հնագույն ակունքներ ունի Լոյն սկիզբ է առել սարի վաճառության մասնա կներից հնագույն որսորդական հասարակության դարաշրջանում, երբ անասնապահությունն ու երկրագործությունը դեռևս զարգացած չէին և խախտադարան մարդիկ իրենց կենսապահովումն միջոցառը

ОБРАЗ ЛЕСА В ПРОИЗВЕДЕНИИ КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ НАРНИИ»

Одной из уникальных способностей человека является умение фантазировать, благодаря чему нам удается абстрагироваться от серой действительности и перенестись в созданный нами же воображаемый и уникальный мир с удивительными и немыслимыми образами и картинками. Мы видим себя здесь героями, а главных победителями.

Этим редким даром обладают дети, но к нашему величайшему сожалению, взрослея, нам становится все труднее и труднее фантазировать, мечтать, искренне радоваться и удивляться каждому новому и чудесному открытию. И только единицы, которым удастся сохранить в себе детскую непосредственность и непринужденность, могут щедро делиться частицей своего мира, и когда мы заглядываем туда, пусть даже краем глаза, поневоле меняется наш собственный мир.

Льюис же смоделировал свой мир, создал свою сказку – волшебную страну Нарнию и расположил ее в центре огромного и прекрасного леса, населив его мифическими созданиями, говорящими зверями и птицами.

В статье будут рассмотрены три повести из указанного цикла – «Племянник чародея», «Лев, колдунья и платяной шкаф» и «Принц Кастриан».

Надо отметить, что образ леса в мировой литературе, особенно в сказочных произведениях, занимает весьма важное место. «Хроники Нарнии» не являются исключением.

Испокон веков лес притягивал людей своей таинственностью, недостижимостью и величественностью. Он является именно той чертой, перешагнув которую мы оказываемся в совершенно незнакомом нам пространстве со своим особым отсчетом времени, с иными порой жестокими правилами и законами, но правилами честными и справедливыми. Но именно таинственность леса заворажила и вдохновляла па глорчеством множество художников, композиторов, писателей. Ему присваивались все новые черты, свойства и характер.

Как было уже сказано, именно в лесу расположена Нарния и именно сюда, в лес из «душистого и тесного Ландона» с помощью волшебных колдовий, как происходит в «Племяннике чародея» по зову волшебного рожка в «Принце Каспиа», или просто войдя в платяной шкаф в «Льве, колдунье и платяном шкафу» происходят герои произведения именно здесь с ними начинают происходить невероятные приключения и чудесные преобразования. В Нарнии, как собственно и в любой другой сказке идет непрерывное противостояние добра со злом, где перед героями постоянно встают вопросы морального выбора и от того какой выбор будет сделан, зависит в какую сторону склонятся чаши весов.

Следует так же отметить, что лес в европейском фольклоре и волшебных сказках это место тайн, опасностей, испытаний или посвящений. Это неизученное,

неуправляемое место обитания богов и духов. Заблудиться в дефу или найти дорогу через него, соответственно – метафора отсутствия опыта или достижения плавыя о мире взрослых или о себе самом (Тресиддер 1999: 193)

Изображенный Линком лес вполне совпадает с выше указанным определением леса, приведенным в словаре символов Джека Тресидлера. Он не только полон тайн и опасностей, испытаний, населен духами леса, драконами, но запятнан пагубой, становится очевидным, что этот образ в первую очередь связан с опытом детства, отрочества и с самыми ощущениями и переживаниями автора.

Дьюис с большим уважением и любовью относился к природе, но в то же время удивлялся ее парадоксальности. Вот что он писал в своей автобиографической книге «Наступит Радость»: «Почему природа так прекрасна и в то же время так жестока и бессмысленна?» (Дьюис 2007:108).

Автор очень любил «зеленые горы» – то есть приземистую цепь холмов Кастри которая виднелась из окна его дома в родной Ирландии. Больше всего Дэвис любил Голливудские горы. Хотя эти горы были невысоки, с них открывался вид во все стороны. Сверху была видна вся гавань и море и весь пейзаж освещен одноэтажными чисто-выбеленными домиками с голубой черепицей на крыше.

Впоследствии он полюбил и природу Суррея, графства в южной части Англии. Кутиби отправлен на обучение. Ему нравилась умиротворенность Суррея. В Ирландии издали был виден горизонт и море, а тут были илистые тропинки, узкие долины, леса. В долинах и лесах прятались деревни, поляные тропки, кустарники и тайные пашни, и среди них, всегда неожиданно, коттедж, ферма, дача или усадьба с фруктовыми деревьями. Обитателям уют и счастье.

садниками, которые делали свое дело — даровали богатствам уют и свежесть

«Я не мог охватить все это взглядом и каждый день открывался на новый мир, словно в лабиринт сказаний Мадори или «Королевы фэй». Далина переходила на юге в другую долину, поезд проезжал и скрывался в родне холм прямо напротив меня, ухищрялся скрыть свои выступы и расщелины. Так бывало даже в летний полдень, но еще прекраснее был осенний день на дне долины, в молчании, под старыми обросшими деревьями» — писал автор (Льюис 2007: 94).

Так же красочно и ярко Льюис рисует пейзажи парнишеской родины — с холмами, лесами. Лучи солнца падают, проливая свет, сверкает голубое небо. Горы здесь голубые и белые, и вблизи земли — темные, синеватые. Железнодорожная голубизна марширует на песок, матовые волны. Волны Гаданги — отлив от былого неба.

Понятие радости занимало огромное место в духовной жизни Льюиса. К этому внутреннему состоянию он стремился всю свою жизнь и только тогда, когда достигал его, он чувствовал себя в истинном смысле счастливым. В поисках радости он ищет ее в христианстве. Жизнь истинно счастливой, по Льюису, возможна только в христианстве. В поисках радости он ищет ее в христианстве. Жизнь истинно счастливой, по Льюису, возможна только в христианстве.

«С точки зрения науки и общественной жизни мы смерны как все живое на земле — однако мы видимость и привнесение Абсолюта. В той мере, в какой мы постепенно существуем (не так уж всякая эта мера), мы существуем отвлеченно — так сказать, существуем (не так уж всякая эта мера) — единственной активной реальностью. Быть — при этом мы укоренены в Абсолюте, единственной активной реальности. Быть — при этом мы испытываем Радость: мы рискуем до того существу, вернее и короче мы можем и испытываем Радость: мы рискуем до того существу, вернее и короче мы можем лишь пережить бытие, невидимую пылью феноменом, перестав быть «сбой». Глупости — пережить бытие, невидимую пылью феноменом, перестав быть «сбой». Глупости — пережить бытие, невидимую пылью феноменом, перестав быть «сбой».

Итак, скорее это миг прозрения, когда мы вспоминаем о своей прозрачности и нелюбви, скорее это миг прозрения, когда мы вспоминаем о своей прозрачности и нелюбви, скорее это миг прозрения, когда мы вспоминаем о своей прозрачности и нелюбви.

и раздвоениях тиши и тоскуем о невозможном союзе, который уничтожит нас, в том

Так, в мифологическом словаре наяды – нимфы источников, ручьев и родников, дриады – лесные нимфы покровительницы деревьев сатиры – низшие лесные божества, демоны плодородия, составляющие свиту Диониса, силены – демоны плодородия кентавры – мифические существа с человеческим телом до пояса и с конским туловищем ниже пояса встречаются в греческих мифах Фавны – римские боги лесов и полей, покровители диких животных, стад и пастухов, гномы – маленькие человекоподобные существа обитающие под землей, в горах или в лесу встречаются в древнеевропейских сказаниях и мифах (Арчер, Шеглов 2006: 104, 56, 135, 138, 74, 158, 47).

Как утверждал С. Кошелев в своей статье «К. С. Льюис и его страна чудес» Льюиса обвиняли, в частности, в том, что он жителей Нарнии «надергал с миру по нитке» (Кошелев 1991: 10). Несомненно, в этом высказывании есть большая доля правды, ведь из-за каждого куста выглядывают ожившие персонажи древних сказаний и мифов. Здесь все смешалось: люди, говорящие звери и птицы, гномы и великаны, фавны и кентавры. Однако сам Льюис, по нашему убеждению, рисует мир Нарнии таким ярким и разнообразным, имел целью доказать то, что все явления в нашем мире, так или иначе, взаимосвязанны и часто переплетаются, и подчас невозможно проследить, что является следствием или продолжением другого, и что даже такие странные мифические существа, в аллегорическом смысле, являются по сути олицетворением и проявлением природы, а значит являются божествами-созданиями и имеют полноценное право на существование в таком прочтении.

Это доказывают и слова Аслана. В «Племяннике чародея», обращаясь к жителям Нарнии, он их называет «созданиями» Нарнии: «Создания, я дарю вам вас самих. Я навеки отдаю вам землю этой страны, Нарнии. Я отдаю вам леса, плоды, реки. Я отдаю вам звезды и самого себя» (Lewis 1994: 554).

Здесь, в Нарнии, в лесу как уже было сказано, преодолев трудности герои становятся лучше, смелее, справедливей. В доказательство сказанному, приведем отрывок из повести «Лев, который платил штраф»: «Льюис давно – пожалуй – целую вечность не видел, чтобы Эдмунд выглядел так чудесно – как он выглядел сейчас в Нарнии. Но правде сказать, с того самого дня, как он пошел в школу. Там – то, в этой ужасной школе, в компании дурных мальчишек – он и сбился с правильного пути. А теперь Эдмунд снова стал прежним и мог прямо смотреть людям в глаза» (Lewis 1994: 76).

И той же повести Питер бесстрашно бросается в бой с огромным волком, чтобы спасти сестру. Он вовсе не был таким уж смельчаком, напротив – ему казалось, что он вот-вот потеряет сознание от страха. Но это ничего не меняло: он знал, что ему поведует долг, и ощущал в себе необычайную смелость, и готовность встретить любую опасность, кроме того, он должен был сам завоевать себе рыцарские шпоры. Этого хотел Аслан.

В эпизоде из повести «Принц Каспиан» Аслан поручает Льюису убедить заблудившихся ребят следовать за ней по той единственно верной дороге, которая выведет их наконец из леса. Но Льюис в сомнениях – доверится ли ей ребята, пойдут ли за ней, а главное – как их убедить в том, что это поручение самого Аслана. Вглянув в огромные и мудрые глаза Аслана, она вдруг почувствовала в себе лишнюю силу и от сомнений не осталось и следа.

В «Племяннике чародея» Дигори удается противостоять искушениям Келадуби – вкусить яблоко и тем самым обрести вечную молодость и власть над всеми. Он не берет яблоко даже для своей матери – которое исцелило бы ее от болезни. Он был

обязан принести яблоко Аслану и с достоинством справиться с заданием. В награду своей преданности, Дигори получил желанное яблоко от Аслана.

Вернувшись к приведенному выше определению леса, можно сказать, что лес у Льюиса в первую очередь ассоциируется со свободой, с северной Ирландией, где он родился, с ее лесами, извилистыми тропинками, узкими долинами и конечно бескрайними полями простирающимися по направлению к гавани Белфаста. Каждый раз возвращаясь из Англии на долгожданные каникулы в родной Белфаст Льюис будет ощущать свободу – снимая с себя плотный, темный костюм – по-прежнему как дети из повести «Племянник чародея» – оказавшись в лесу между мирами, ощущали свежесть и покой.

Современный транспорт – как писал автор – ужасен, он «уничтожает расстояние», один из величайших, данных нам Богом даров. В уютином пространстве мальчика простирается то миг жизни от чего не освобождается ни к чему не приходит. А для его деда десять миль были бы путешествием, приключением, быть может – паломничеством. Прежде всего надо отдалиться от окружающей красоты и, открыв глаза и уши – избирать в себя то, что видишь (Льюис 2007: 108, 93).

Таким образом – быть в гармонии с природой и относиться к ней с уважением – не используя таланты и возможности во вред – вот чему учит Льюис в своих повестях. Будучи во главе Нарнии, Льюис, Сьюзен, Эдмунд и Питер издали справедливый закон «не рубить подрядные деревья». Это, полагаю, должно послужить хорошим примером для всех нас.

ЛИТЕРАТУРА

- Арчер В., Шеглов Г. (2006) *Мифологический словарь*. Изд. Астрель, Транзиткнига АСТ.
 Книга Библии (1997) Псалтырь. Псалом 90.
 Кошелев С. (1991) Предисловие. *Классический Льюис. Хроники Нарнии. Письма детям. С татки о Нарнии*. М.: СП «Космополис».
 Льюис К. С. (2007) *Настигнут раскаты. Личная автобиография*. Санкт-Петербург: изд. Библиополис, Пер. с англ. Д. Сумм, воспроизведен по изданию: Льюис К. С. Писем мы лиц не обрели.
 Греснадер Дж. (1999) *Словарь символов*. Пер. с англ. С. Палько. М.: Изд. ФАИР-ПРЕСС.
 Lewis, C. S. (1994) *The Chronicles of Narnia*. New York: Harper Collins.

Гаяне Карапетян ОБРАЗ ЛЕСА В ПРОИЗВЕДЕНИИ КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ НАРНИИ» Резюме

В статье рассматривается важность природы в жизни героев «Хроник Нарнии». Образ леса играет важную роль в произведениях «Хроник Нарнии». В лесу Нарнии человек может преодолеть трудности, становясь мудрее, смелее и справедливее. Таким образом, лес является важным элементом произведения. Автор показывает, как «ужасная» гармония с природой – путь к счастью.

Ключевые слова. Хроники Нарнии, К. С. Льюис, сказка, лес, аллегория, гармония с природой, мифические существа, фантастика, детская литература.

Գայանե Կարապետյան
**ԱՆՏԱՌԻ ՊԱՏԿԵՐԸ ՔԼԱՅՎ ՍԹԵՅՓԼԶ ԼՅՈՒՍԻ «ՆԱՐՆԻԱՅԻ
 ՔՐՈՆԻԿՆԵՐ» ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ
 Ամփոփում**

Հոդվածում դիտարկվում է քնության նշանակությունը «Նարնիայի քրոնիկներ» ստեղծագործության հերոսների կյանքում: Անտառի զաղափարը Հակաս դեր է խաղում քրոնիկներում: Նարնիայի անտառում չորս երեխաները, հաղթահարելով դժվարությունները, դառնում են իմաստուն, խիզախ և արդար: Այսպիսով, այլաբանության միջոցով, հեղինակը ցույց է տալիս, թե ինչպես պետք է ներդաշնակ ապրել քնության հետ, համարելով դա փրկության միակ ճանապարհը:

Բանալի բառեր՝ Նարնիայի քրոնիկներ, C. S. Lewis, հեքիաթ անտառ աղաբերություն, անտառախեղձան Հակներ, բնություն հնարակաբանություն, երևակայական ժամեր, մանկական գրականություն:

Gayane Karapetyan
**THE IMAGE OF THE FOREST IN THE CHRONICLES
 OF NARNIA BY C. S. LEWIS**
 Summary

The article views the significance of nature in the life of the heroes of *The Chronicles of Narnia*. The image of the forest plays a crucial role in the Chronicles. In Narnia's forest the four children overcoming difficulties, become wiser, braver and fairer. By means of an allegory, the author shows how to live in harmony with nature since it's the only way to salvation.

Key words: C. S. Lewis, *The Chronicles of Narnia*, fairy tale, forest, allegory, mythical creatures, harmony with nature, fantasy, children's literature

Աննա Հակոբյան

**ԱՆՏՈՒԱՆ ԴԸ ՍԵՆՏ-ԷԶԶՅՈՒՊԵՐԻԻ «ՓՈՔՐԻԿ ԻՇԽԱՆԸ»
 ՎԻՊԱԿԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄԸ ԸՍՏ
 ՕՐՅԵԿՏԻՎ ՉԱՓԱՆԻՇՆԵՐԻ**

Անտուան դը Սենտ Էքզյուպերիի ամենահայտնի գործը՝ «Փոքրիկ իշխանը», վերաբերում է բոլոր ժամանակներին, բոլոր հասարակություններին և բոլոր տարիքի մարդկանց: Առաջին անգամ հրատարակվելով 1943թ. Նյու-Յորքում անգլերենով այնուհետև նաև ֆրանսերենով 1946 թ., այս բանաստեղծական և փիլիսոփայական հեքիաթը որևառերևույթ է միայն երիտասարդների համար: Իր պարզ անպաճույն լեզվով և զեղչված ոճով, իրականում ս ռեդիմացի ցանքի խորհրդանշական պատկերի օմբոնումն է: Ի վ չնայած գիրքը նպարված է Լեոն Վերթին, սենսիտիվ մաքրուն վերսում ավելագլած է՝ «*quand il était petit garçon*» (երբ նա փոքր տղա էր): Ի վ հրատարակված և սշակությամբ տեսագրող «Փոքրիկ իշխանը» սիմվոլիզմի երևույթ է: Երբ թարգմանված է անգլերենի 270 լեզվով և բարբառով հրեզ աշխարհամասերի ամենահայտնի և ոչ անքան հայտնի լեզուներով ինչպես ին բրեթոներն ու նրանիալու տազա ոգերն ու Ֆիլիպիններում արագոներն ու Իսպանիայում ֆրիուլերներ Իտալիայում: Հնդկաեռանիբազմաթիվ լեզուներով Հայկաեռաոյով հուսիսային Արգենտինայի մի լեզվով, որի անունն անգամ հնադարից չէ արտասանել: «Փոքրիկ իշխանը» աշխարհում ամենաբնթերգող գիրքն է: «Երբ նաեկարանից» հետո Հնդկաեռի նկարագրողությունները ակվարները, աղ օինո գրվածքը լեզվի սարքությամբ և պարզ խորության անբաժանելի տառն են կազմում: Այս գործն առաւ հրավերը և վերագտնել մանկանր քո ցնո՝ բանգի՝ «*Toutes les grandes personnes ont d'abord ete des enfants. Mais peu d'entre elles s'en souviennent*» (բոլոր մեծահասակները նախնաոյ երեխա են եղել՝ բայց նրանցից բերն են հիշում աղ մասին): Նաան հոեակ ունեզող գիրքը հաերեն թարգմանվել է վեզ անգամ, և դեռ երգու թարգմանություն է տպագրությամբ մեզ են: Ֆրանսերենից հաերեն կատարված 6 թարգմանությունն են: Առօրի Ավագյուն 1961թ. Իստաբել Հարոթունյան 1966 թ. արաբիայից Կարաթս Ինդոնեզյան 2000թ. Բերեզ լուկերիան 2006 թ. արաբաաիայեան Իսապել Կապալայան 2010թ. Նպարդ Կարդանյան 2011թ.

Գնահատելը չէր տրամադրույթան տազ եղած վեզ թարգմանությունները յուտ մշակված և փորձարկված օրեկտիվ ապանդները որոնք առնու ու են ա բառազարայի հառազառախանության հաաարքություն առաքան ու Բ ի ուստային լեզուներին և արախաաազան լեզուներին դ հեաաաարժ թարգմանությանը Ե աղ լեզուներով կատարված թարգմաոթուն առոր ինտ հասնաաաաությանը դ ազաաաաաաա յապին և առնողաաաաաաաա առախանը և թարգմանութան ու երգաաաին թ իղիե եկտին:

կիսաօժանդակ բայ, երբ նրան հաջորդում է անորոշ դերբայ, օր. *faire couler, faire entrer, faire sortir* և այլն. Տվյալ դեպքում ան կիսաօժանդակ բայ է, այսինքն պետք է թարգմանել հիմնական բայը և ոչ թե նաև *faire*-ը, որը կորգրել է իր առաջնային նշանակությունը.

Քննենք հաջորդ օրինակը

Ah! ah! Voilà la visite d'un admirateur!

Ահ՝ Ահ՝ Ահա մի հիացողի այցելությունը և Ս. բառացի թարգմանություն, որը, սակայն, չի հնչում հայերեն.

Օյ, օյ, ահա և ինձ այցի եկավ իմ երկրպագուն /Ս. Գ./: Հայերենում Օյ, օյ չի համապատասխանում ֆրանսերենի բնածայնական *ah ' ah ' ին* Կրճատված ձևով կրկնված է ռուսերենի բազականությունը Օ, ահա և երկրպագու հայտնեց Ս. Հ. (լավագույն տարբերակը)

Օ օ, ահա եկավ իմ երկրպագուն Ս. Ս. Այստեղ կա գոնե ստեղծարարություն

Ահա, ահա, այգեկեց իմ երկրպագուն /Ն. Վ./

Ահ ' ah ' բնածայնական ճայնարգությունները թարգմանված են եղանակավորող բառերով, որոնք ի տարբերություն զգազական վերաբերմունք արտահայտող ճայնարկությունների, որևէ զգացում չեն արտահայտում: Նույնն է նաև արժանապատիվ թարգմանության մեջ. *ախաբանիկ հիացող մը կ'այցելէ* /Թ. Ռ./

Ահա ևս մեկ օրինակ

Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications

Մեծահասակները իրենք երբեք և ոչինչ չեն հասկանում իսկ երեխաների համար չափ է հոգեկոցիչ, երբ արհաբան են լինում ամեն ինչ նրանց բացատրել ու գլուխները մրցնել /Ս. Հ./:

Donner des explications ռուսերենից արված թարգմանությունը բացատրել ու գլուխները մրցնել ի հակադրություն ֆրանսերենի բառացի բացատրություններ տալ -ում, բնագրի համեմատ կոպիտ է հնչում

Ախաբանում չկա մի մեծահասակ մարդ, որն ինքնուրույն որևէ բան հասկանա, իսկ երեխաների համար չափազանց ծանձրայի է **օրնիրուն** բացատրություններ տալ նրանց /Ս. Գ./:

Այս թարգմանության մեջ **օրնիրուն** *de toujours et toujours* կասկածելի հասարձեր է,

Ախնդե՛ս պետք էր թարգմանել ընդամենը *անընդհատ*՝ ինչպես Ն. Վարդանյանը, կամ *անդադար*՝ ինչպես Թ. Ոսկերիչեանը

Մեծահասակները ինքնուրույն երբեք ոչինչ չեն հասկանում իսկ երեխաներին հոգնեցնում է **անընդհատ բացատրություններ տալը** /Ն. Վ./

Այս մեծերը երբեք իրենք իրենց բան մը չեն հասկնար և շատ լոգնեկոցիչ է մանուկներուն համար **անդադար անոնց բացատրություններ տալ** /Թ. Ռ./:

Նույն խոսքի փոքրիկ իշխանը որ բարեկամ է, որոնում, հասնում է Էրկիր մոլորակ Այս յոթերորդ մոլորակը նման չէ մյուսներին.

La Terre n'est pas une planète quelconque!

Ո՛հ, ասը չեն գտել *quelconque* ածականի համարժեքը բոլորին հայտնի որևէ ցանկացած կամ միջակ բառարանային թարգմանությունը Համենայն դեպս

բոլոր տարբերակները կարելի է ընդունել, բացի Ս. Գառապրյանի սխալ մեկնաբանությունից. նա մոլորակի հատկանիշը ցույց տալու փոխարեն մատնանշում է պատկանելությունը «Երկիրը որևէ մեկի մոլորակը չէ» Ս. Գ. որ կարելի է գնահատել որպես իմաստային շեղում.

Հմմտ

Երկիրն ինչ որ պարահական մոլորակ չէ /Ս. Հ./:

Երկիրը պարահական մի մոլորակ չէ /Գ. Ս./:

Երկիրը սոփոական մոլորակ չէ /Ն. Վ./:

Երկիրը հասարակ մոլորակ չէ /Ս. Հ./:

Երկիրը հասարակ որևէ մոլորակ չէ /Թ. Ռ./:

Կանարիկներ վեպի այն դրվագը որտեղ Փոքրիկ իշխանը հանդիպում է օձի հետ Վերջինս միայն հանելուկներով է խոսում /XVII գլուխ/.

— ...*mais pourquoi parles-tu toujours par énigmes?*

— *Je les résous toutes, dit le serpent.*

— ... *բայց ինչո՞ւ միշտ անդժվածներով ես խոսում:*

— *Ես լուծում եմ բոլոր անդժվածները. -ասաց օձը /Գ. Ս./*

Հմմտ

Բայց ինչո՞ւ ես անընդհատ հանելուկներով խոսում:

— *Ինձ համար անլուծելի հանելուկներ չկան* Ս. Գ.

— *Բայց դու ինչո՞ւ ես միշտ հանելուկներով խոսում.*

— *Ես լուծում եմ բոլոր հանելուկները /Ս. Հ./:*

— *Ըսէ ինձի ինչո՞ւ միշտ հանելուկներով կը խօսես.*

— *Ես բոլոր հանելուկները կը լուծեմ /Թ. Ռ./:*

Թվում է բոլոր թարգմանիչները լուծել են, առ խնդիրը նախադասությունը պարզունակ է ձևադին համարձեցներն իրենց տեղեկում են Կ. Մարանան էլ, ինչ և պարզունակի փոխարեն օգտագործել է *անդժված* բառը, որն ազատեց դարձյալ հասահուն չէ ընդհանուր էրգումներով լարող և «մանկական» որևէ

Մ գլխում փոքրիկ իշխանը համում է վարդերի պարտեզին և հանդիպում է աղվեսին Վերջինս նրան բացատրում է ինչ էլ անհավանական «ընտել աղվես»

Հենց աղվեսի բացատրությունների շնորհիվ է որ փոքրիկ արքայազնը բացահայտում է քարեկամության խորությունը

C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.

Այս պարզ նախադասության թարգմանությունը ևս մեկ անգամ ազատագրում է որ անհավանական հենց պարզ է պարզ խորության վեպ արտադրուր

Բո վարդի համար քո կորցրած ժամանակն է որ ամբողջ թանկ է դարձնում քո վարդը Կ. Ս. Էրկիր անգամ անհավանական անհավանական թանկ գրվելով և է քո դերանունը.

Այս ամբողջ ժամանակը դու կորցրիր համուն թո վարդի որ դարձաք քո ամենաթանկ վարդը Ս. Գ. /: Այստեղ էլ կրկնվում է *վարդ* գոյականը.

Վարդիդ համար կորցրած ժամանակն է ամբողջ կարևոր դարձրել նրան բեզ համար Ն. Վ. /:

Լավագույն թարգմանությունը Սոֆի Ավագյանի թարգմանությունն է, որ հնչում է հայերենով անգամ դժվար է գլխի ընկնել, որ բնագիրը հայերենը չէ

Բո վարդին կարևոր դարձնողը այն ժամանակն է, որ դու կորցրել ես նրա համար Ս Ս

Արևմտահայերենովը նույնպես ճշգրիտ թարգմանություն է

Դու ժամանակ սպասեցիր վարդիդ վրայ այդ իսկ պարծառով ան կարևորագույնն է Թ Ո

Ջարմանալի է, քայց ռուսերենից թարգմանությունը բոլորովին չի համապատասխանում բնագրին.

Բո վարդը քեզ համար աղքատն թանկ է, որովհետև դու նրան փակել ես քո սնդուղը հոգին . Ս Հ

Բնագրի հետ կապ չունեցող այս ազատ, «ստեղծարարական» հնարագիտությունը լույս է տեսել երկու անգամ 1966 և 1986 թթ. և երկու անգամ էլ՝ առանց խմբագրման. Լվ որտեղից է հղացել այդ բացատրությունը. փակել ես քո սնդուղը հոգին.

Փոքրիկ արքայազներ օդաչուի մոտ է անգկազնում յոթ օր Այստեղ է, որ նա արտասանում է իր հայտնի ֆրազներից մեկը (XXIV)

Ce qui embellit le désert c'est qu'il cache un puits quelque part...

Անապարը մի խոր քրտոր է թաքցնում չգիտես ուր, ասաց փոքրիկ իշխանը, այդ է գեղեցկացնում դրան. Վ Ս/:

Անապարը գեղեցիկ է, որովհետև ինչ որ փակ քրտոր է թաքցնում Ն Վ

Գիտես ինչու է գեղեցիկ անապարը, ասաց փոքրիկ իշխանը որովհետև անապարտում, թաքուն մի փեղ, քրտոր կա... Ս Գ/:

Անապարին գեղեցկացնում է այն, ասաց փոքրիկ իշխանը, որ նա ինչ որ փեղ քրտոր է թաքցնում... Ս Ս/:

Գիտես ինչու է անապարտ լավ, - ասաց նա: - Նրանց մեջ, ինչ որ փեղերում, աղբյուրներ են թաքնված... Ս Հ/:

Անբնույթ հեշտ են թվում նաև էրզյուպերիի թնավոր խոսքերի կամ արդեն աֆորիզմներ դարձած արտահայտութունների թարգմանությունը, սակայն այդ գործի պարզ խորության սեջ է թաքնված աւրոգջ դժվարություններ էրզյուպերիի սուստեղծագործության ամեն մի նախադասությունը մի մաքսիմ է կամ անվաններ աֆորիզմ, Լթն առաջնորդվելու լինելը այն սկզբունքով որ աֆորիզմը կարճ և իմաստալից աւագվածք է, որը պատկանում է փիլիսոփայության ոլորտին միսյդեո Վարսիմի նյութը ընդհանուր և խտագված արտահայտություն է և հառնում է քարոյախոսությունից

ՍՍ գլխում կարդում ենք.

Droit devant soi, on ne peut pas aller bien loin.

Առաջդ շիփ-շիպակ չես կարող շար հեռու գնալ droit devant toi -շիփ շիպակ - համարժեքն անհաջող է: Վ Ս

Հմմտ

Ուղիդ գնալով շար հեռու չենք կարող հասնել... Ն Վ/:

Եթե անընդհատ ուղիդ գնալ շար հեռու չես գնա... Ս Գ/:

Շիպակ դեպի առջև շար հեռու չի կրնար գնալ... Թ Ո

Եթե ուղիդ գնալու լինես, հեռուն չես գնա. Ս Հ/:

Ուր էլ որ աչքդ կարի, շար հեռու չի կարող գնալ. Ս Ս/:

Մեծ մեկ այլ աֆորիզմ

Les vaniteux n'entendent jamais que les louanges.

Անապարծների համար բոլոր մյուս մարդիկ հիացողներ են Վ Ս/:

Անապարծներու համար՝ միւս մարդիկը հիացողներ են Թ Ո/:

Պարծենկոտի կարծիքով բոլոր մարդիկ երկրպագուներ են Ս Ս - Ս Այսպիսով թարգմանությունը, որ բոլորովին համարժեք թարգմանություն չէ, այլ «ստեղծարարության» արգասիք, ասես ոգևորել է անապարծ թարգմանիչներին

Փառամոլների համար բոլոր մարդիկ երկրպագու են (Ս Գ): Պարզ չէ, թե այդ բոլոր երկրպագու մարդիկ ում երկրպագու են է ուրախորչի փրկում թարգմանիչն ուղղելու բնագրի սխալ թարգմանությունը

ՍԵկ այլ տարբերակ է «փառամոլների համար մնացած մարդիկ երկրպագուներ են» (Ն Վ) Ինուսերենից արված թարգմանությունը դարձաւ աւագո են է «Ն որ անապարծ մարդկանց միշտ թվում է, թե բոլորը հիացած են իրենցով» Ս Հ/:

Ինոչ տարբերակներուս հանդես են գալիս Լնթակայալան դերբալներ, որոնք համատեղուս են բաւական և անգանալան հաւանականներ այս պարագայում ուրեմն գործ ունեն ստորոգնական գերադիրների հետ հիացողներ են Սակայն որն, անհրաժեշտություն չկա Լնթակայական դերբալ փրկում Սանավանդ երե նշենք որ այս աֆորիզմը պատկեր է թարգմանել բոլոր բազի ուսերեն տեքստի թարգմանից Այս աֆորիզմը պետք է դիտարկել հառաւորաւ «Mais le vaniteux ne l'entendit pas. Les vaniteux n'entendent que les louanges» Ճիշտ թարգմանութունն այսպիսին է «Եւայ անապարծը զուգ ան Անապարծները բոլոր են միան իրեւ ուղղված գովեստները».

Լնդրադառնալով XXV գլխուս լեզ գտած մի աֆորիզմի

On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux

Բայց աչքերը կույր են: Պնար է սրտով փնտրել Վ Ս/:

Պնար է փնտնել միայն սրտով Լննապարտոր աչքի համար անթեսաններ է Ս Ս

Օն գեղանկան սխալ թարգմանութուն ան երբեք չի թարգմանվում պետք է: Ճիշտ թարգմանութունն է սխալ սրտով կարող ես փնտնել Գիտալոր ուրաւ ստ փնտնի կամ գուն «սարդը միան սրտով է փնտնում գիտալորն աչքերին փնտնելի չէ» Ն Վ/:

Կան նաև իմաստային շեղումներ

Միան սիրտն է սրտին Լննապարտոր սրտով մե փնտնի Ս Հ

Միւր, աչքերը կույր են: Պնար է սրտով փնտրել Ս Գ/:

Սա վերգված է Կ Լնուրենանի թարգմանութունից միայն տոսօին բարձր բայց ր փոխարինված է սիրտ ու Լնուր ենք ասու վերգված է որովհետեւ գրգ գտն է ստ և սխալը Լնուրն է նաև արեմտաւ երե թարգմանութուն սեջ

Բայց աչքերը կույր են: Հարկ է սրտով փնտրել Թ Ո/:

XXI գլխում հայտնվում է աղբար և խնդրում որ իրեն բնագրական եւ ասու է որ մարդիկ հաւանում են սխալն ան ինչն թեւեւ ազատ են Լեւ հեռ ապտախանաւութունն են կրում դրա համար.

Les hommes ont oublié cette vérité, dit le renard. Mais tu ne dois pas l'oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé.

Մարդիկ սոսազ են այս ճշմարտութունը ասաց աղբար Եւայ դու, սղար է սոսանում Եւայմիւր պարտաւանարու եւ դանում քո ընդհարած բաւ համար է Ս

Nonsense անհեթեթությունը երևույթը անգլիական քնարերգության ծնունդ է նաև ազգային սրբապետի յուրահատկությունը՝ Քեթրիլը վերածննդ այն՝ երևան հանելով երևույթի ողջ լեզվական ներուժը:

Հեքիաթի նոր ոգի գտնելու համար Քեթրիլը իր հեքիաստի հուն ուղարկում է Ճագարի բույնը, չմտածելով՝ ինչ կ'ապատեի հետո Հակոտայա աշխարհը որքան անհեթեթ է, անմիտ անհմատ, նույնքան էլ իմաստալիզ է՝ Եկարագրվող դեպքերը խենթագնեղ, չափ փոփոխական են, հակասական, բայց նաև գունեղ են ու գրավիչ: Հրաշքների աշխարհում առարկաները մեծանում և փոքրանում են, հերոսուհին նույնպես փոփոխվում է՝ ապրելով զարմանալի զգացողություններ:

Հակոտայա աշխարհի բնակիչներն իրենց արտառոց անհասկանալի արարքներով ու դատողությամբ վիճարկելի անհասկանալի կյանքի պահպանողական կենդանի, մերձախափ անտարբերության դատապան մարտիկների անարդարագի լինելների, հետամնաց դպրոցական ուսուցման հայելին են Թագուհին անարդար օրենքների քառագույն է՝ Լա սիայն Եկ գրենք ունի աջուձախ գլխատել իր ուզատակներին՝ Իսկ խեղագի ուշիմ ու բարեսիրտ Ալիսը քերս ու սիրող սրտի տեր է, Եղևիկի պես քերուշ ու քաղաքավարի և թրթուրի յաթագավորի, Եթագուհու և Դառվի նկատմամբ՝ Դա սիլա էլ է գտնու գովարին կազությունից, կարևորում բանագանի և տրամաբանականի իտալանական Ի վերջո կանքի անհեթեթ անարդար, անխառն կողմերը խաղաղության կապույտի նման գրվում, անհետանում են իր արտասովոր ճանաչարհորդությունից «արթնանալով» աղջիկը դառնում է ավելի խոհեմ և իմաստուն:

Քեթրիլի նույրը հուժեղոր բազահայտ չէ, այլ թողարկված և չի վիրավորում դիմագրեին՝ Եթե հուժեղ բառալսողի խնամային յա հնչյունական կողմը թարգմանել իսկ պահպանվում է, և թիրախ լեզվի ընթերցողն այն զգում է, ապա թարգմանությունը կարելի է հաջողված համարել: Օրինակ՝

"You promised to tell me your history, you know", said Alice "and why it is you hate it and D", She added in a whisper, half afraid that it would be offended again.

"Mine is a long and sad tale", said the Mouse, turning to Alice and sighing. "It's a tail, certainly", said Alice looking down with wonder at the Mouse's tail, "but why do you call it sad?"

— Դուք ինձ խոստացաք ձեր պատմությունն անել, — ասաց Ալիսը, և որպեսզի յվիրավորի նրան, շուրջով ամկուզեց, թե ինչու եք ասում «Է» երբեք ու «Ը» երբեք:

Մեծ պատմությունը երկար ու տխուր վերջավորություն ունի, ծանր հատուկ Մուկը՝ շրջվելով դեպի Ալիսը:

— Իրոք որ երկար վերջավորություն է, — նայելով Մկան պոչին հաստատեց Ալիսը, — բայց ինչու եք այն տխուր համարում:

Եվս մի օրինակ

"I mean", she said, "that one can't help growing older"

"One can't, perhaps", said Humpty-Dumpty, "but two can. With proper assistance, you might have left off at seven"

— Ես ուզում եմ ասել, որ մարդ չի կարող չմեծանալ:

Գուցե մեկը չկարողանա ասաց Գարդիկ Հաստիկը, բայց երկուսը կարող են Հաստիկ օգնությամբ դու միշտ կարող էիր մնալ յոթ տարեկան:

Հեքիաթասաց Քիփլինգը (1865-1936) և՛ արձակագիր է, և՛ քանաստեղծ, և՛ հասարակական գործիչ և հեքիաթագիր է: Եթե Քեթրիլը «Լիլանդը» հորինում էր Օքսֆորդում, գրության ժամանակ քոլեջի դեպանի դուստրերի համար ապա Քիփլինգը հեքիաթ էր պատմում իր աղջկան՝ Երա լուսնաբույ: Ինքնաթիռի մեծ մասի հիմքում հնդկական առասպելներ են: Ինչպիսիք հեքիաթներն ունեն մեկ ընդհանուր նշանակություն՝ ունենալի հետ լեզվալսող սկսել, և նրա հետ շրջել աշխարհով մեկ՝ Քիփլինգի հեքիաթներում լսելով ու բարին ու չարը գեղեցիկ ու ազդեր, իմաստությունն ու հիմնադրությունը՝ Հեքիաթի աշխարհն անխուժալիքից են հաղթում ևն բարին գեղեցիկն ու իմաստունը Քիփլինգի հեքիաթները ստեղծվում են խաղի ընթացքում՝ Լրելանների ներգաղթյալ խաղին առանակում ևն բոլոր դիմախաղով, շարժումներով խոսքով, և ամեն անգամ պատմությունը նոր ընթացք ու պատմական է ձևոր բերում հաջորդում բազանակալ թուններով, լեզվական նորաստեղծություններով՝ շաղկապների բազմազանությամբ՝ համապատասխան խոսք ու գրողով, առձայնությունով ու բաղաձայնությամբ՝ նորարարականություններով, համալս էլ միտումնալից հնչյունական կամ քերականական սխալներով՝ Լա ալենը թարգմանելը հեշտ չէ, սակայն հնարավոր է, հեքիաթայտը թարգմանիլ լուրջիլ է լուրջ թարգմանական նման բարդ խնդիրները՝ Առաջին անգամ թարգմանվել է Արաս Ինդոնեզիայի կողմից «Ինդոնեզիայի հեքիաթներ» վերնագրով (1947)՝ ապա հայտնվեց «Պատմվածքները հենց այնպես»:

Պատմվածքներից մեկում՝ «Ինչպես Ուղտը դարձավ սապատավոր», օգտագործված է բառախաղ ծույլ ու անքան Ուղտի մասին:

And when anybody spoke to him he said "Humph!" Just "Humph" and no more. And the Camel said "Humph!" again, but no sooner had he said it than he saw his back, that he was so proud of, pulling up into a great big halloping hump

Երբ մեկը փորձում էր խոսել հետը, շարունակ կրկնում էր «Միզ, միզ»:

Եւ ապ ինչպիսի դարձյալ կրկնեց միզ, միզ և հենց այդ պահին տեսավ, որ իր մեծից, որով անքան հպարտ էր՝ սկսեց ուշիկ ուշիկ միտել վերածննդ դարձավ մի հսկայական կուզ: Բառախաղը՝ humph humph, ուզ կուզ զույգերով է:

Եթե սուտ խոսելու պատճառով մարդու ականջները երկարում են, ապա ծուլության պատճառով կուզ է աճում մեջքին: Նման խրատներ է տալիս քեթի Ռադը (Քիփլինգը) իր հեքիաթում:

«Եթե ինչպես ընձառյուծը դարձավ քծավոր» պատմվածքը հարուստ է հնչյունական օրոշիչների շղթաներով:

That puzzled the Leopard and the Ethiopian, but they set off to look for the aboriginal Flora, and presently, after ever so many days, they saw a great, high, tall forest full of tree trunks all closely speckled and sprouted and spotted, dotted and splashed and slashed and hatched and cross-hatched with shadows.

Ռադյարդ Քիփլինգ, «Պատմվածքները հենց այնպես», «Հայաստան» հր., 1974 (թարգմ. Ս. Մեֆերյան, չափածո՝ Գագիկ Իսրայելյան), 1992, «Մանակ Պարթև» հր., 1992 (թարգմ. Ս. Մեֆերյան, չափածո՝ Ս. Մկրտչյան), Ռադյարդ Քիփլինգ, «Պատմվածքները հենց այնպես», «Ջանգալ» հր., 2012 (թարգմ. Ս. Մեֆերյան, չափածո՝ Ս. Մկրտչյան):

Երբովայագին և Բնապատճիռ շնորհիվ մասին քայլ և անպես ճանապարհի ընկած փնտրելու փնտրելու Բուսական Աշխարհը: «Երբայան նրկար ու ճիգ օրերից հեկտ փնտրել մի հսկայական, երկնապաղ, բարձրաբերձ անտառ լի ծառաբերով, բուսարձակապես ծածկված պարավոր պեպենոթ, խալավոր խալուրտիկ, խաչաճն խալուրտիկ, գծավոր բծավոր սրվերներով

Բնադրի *great, high, tall forest* միավանկ ածական որոշիչներով ներկայացող անտառին փոխարինում է *հսկայական, երկնապաղ, բարձրաբերձ* բազմավանկ ածականներով քննադրվող անտառը, իսկ ծառաբերը, որ քնադրում նկարագրվում են շաղկապով միացած *speckled and spottled dotted and splashed, slashed and hatched and cross hatched* որոշիչների շարքով թաղանթանթյան սեպ քննադրվում են գույգ գույգ մակերևույթով ապահովվող հնչյունական կողմը *պարավոր պեպենոթ, խալավոր խալուրտիկ, խաչաճն խալուրտիկ, գծավոր բծավոր*

Երբորդ հեքիաթասացը՝ Քենեթ Գրեհեմը (1859-1932), տխուր մանկություն է ունեցել, մեծացել է գյուղում՝ տատի խնամքի տակ: Նրա օրերն անցնում էին դաշտերում քափառելով, գետափին, որոնց նկարագրությունը գտնում ենք «Քամին ուռիների մեջ» հեքիաթում (1908) 1904-05-ին է Եթեթորդում սակայն շուտով հրաժարվելով համալսարանական կրթությունից, հաստատվում է Լոնդոնում՝ դառնալով բանկային աշխատող այդպես էլ չհրաժարվելով իր մանկության ոսկե երազներից Լոնդոնում հալոնի մարդկանց հետ ծանոթություն հաստատելու շնորհիվ ուսումնասիրում է գրականություն գիտություն և արվեստ մանկության երանավետ պահերի վերհուշը արտագոված է հեքիաթի առաջին՝ «Էնտափր» գլխում

The Mole had been working very hard all the morning, spring cleaning his little house. Spring was moving in the air above and in the earth below and around him, penetrating even his dark and lowly little house with its spirit of divine discontent and longing. It was small wonder, then, he suddenly flung down his brush on the floor, and said, "Hang spring cleaning and bolted out of the house without even waiting to put on his coat. Something above was calling him imperiously, and he made for the steep little tunnel." So he scraped and scratched and scrabbled and scrooged again and scrabbled and scratched and scraped, working busily with his little paws.

Խլուրդը քափ քրքիրների մեջ կորած առավոտ կամուխ զարնանային սարքություն էր սկսել իր փորրիկ գառնում Դարունը սրտ էր բռնել օդի մեջ վերևում և ներքևում հողի վրա, և Խլուրդի շուրջ բոլորը թափանցելով նրա գորշ, անշուք փնտրել երկնային փայլանալով ու կարոտով Եվ հեյ էլ զարնանանային չոփազ որ քի սննդ համկարծ Խլուրդը խոգանակի շարքեց հալանկին ու գոռազ «Լիարանայի ծողը էս փորնանային սարքությունը» ու գորտ թոռով փնտր առանց բռնկներ հագեկու Ինչ որ բան վերևում երաստարար իրեն էր կամուխ և բաղերն ուղիղ դեպի գառնափի փորրիկ թաները Խլուրդը փորեց փորիքեց, փորսող փվեց ու փոսեր փորեց, հեկտ նորից փոսեր փորեց ու փորսող փվեց ու փորիքեց ու փորեց՝ արագ արագ գործի դնելով փորրիկ թաթիկները

Չքնաղ զարնանային առավոտը վայելելու հաճար Խլուրդը պետք է ցանք ու ճիգ գործադրել *scraped and scratched, and scrabbled and scrooged and scrabbled and scratched and scraped* փորեց փորիքեց, փորսող փվեց ու փոսեր փորեց, հեկտ նորից փոսեր փորեց ու փորսող փվեց ու փորիքեց ու փորեց, անգլերենում փորեց փորիքեց իսառնով բալերը սգվում են *s* բաղաձայնով, որը հայերենում փոխարինվել է *փ*-ով, Բնագրի՝ շաղկապով միացած յոթ քայի փոխաբեն հայերենում չորս գույգ քայեր են

Գետը, որի մոտակայքում հողի մեջ ապրում է Խլուրդը */sleek, sinuous, full bodied animal chasing and chuckling gripping things with a gurgle and laugh պապոնն, գալարոնն, շառալոնն կենդանի է որը քչքչալով, կկկալով որսի է դուրս եկել* Անգլերենում բառապարհի բաղաձայնները սն կրվում են Լոգպես է նաև թարգմանության սեպ պահպանվել, է միայն իսառնային կողմը և քերականական ձևը

Իսկ զարնանային պատկերը հետևյալն է՝ *all was a shake and a shimmer, glints and gleams and sparkles, rustle and whirl, chatter and bubble*, Խլուրդն էլ *bewitched, entranced, fascinated* Իննն ինչ վերածվել է *ցնցումի ու ցնծումի*, աճննոր *ամենուրեք փայլ ու շող, կայծ ու բոց, ցոլք ու շողք, փրփուր ու փնտրուր, Խլուրդը կախարդված էր, հմայված ու գերված* Անգլերենում *ցնցում ու ցնծում* արտահայտող գոյականները նույնահունչ չեն իսկ հայերենում գույգ գույգ են հանդես գալիս, և պատկերը լեզվախաղի միջոցով դառնում է ակնհայտ

Քենեթի հեքոսները՝ Խլուրդը, Ջրամուկը, Գորշուկը, Դողդոշը, Դողդոշի դոշ ապարանքից ուրախություն և հրճվանք են պարգևում գերում են, ու հսար մ թե փոքրերին, թե մեծերին, բանի որ մարդագած կերպարներ են հանդես են գալիս որպես ընթերցողի ընկերներ որոնց հետ միասին նա աշխարհն աշխարհ է րջում

Երեխա ի ճավորման զարգացման և դաստիարակության հիսրում ձանկո թան վայե քներն են օրորոցայինները Գուլնազ տատի հեքիաթները մար Մագի գրուցները Ավելի հասուն տարիքում գրավում են Շեներագաղի հրաշքների աշխարհն ու հեղինակային հեքիաթը Մարդ քալ ար քալ անցնում է Լ կանքի փուլերով և բառ ներքին ու արտաքին գործոնների ձապերովում է անհատ որ կարող է զանազանել բարին չարից, երկնափն երկրափնից գեղեցիկ տեղից Աստված-մարդ, Բնություն մարդ հարաբերակցության սահմաններում:

Սոնա Սեֆերյան
ԵՐԵՔ ՀԵՔԻԱԹ – ԵՐԵՔ ԽՆՉՈՐ
Ամփոփում

Թարգմանիք կիսվում է իր տպավորություններով անգլիական երեք հեղինակային երեք արտադրությունների մեջ, մասնավորապես ԲԵՔԻԱԹ-ով և ԽՆՉՈՐ-ով և «Երեք հեքիաթ աշխարհում» հեքիաթ լեզվաբան են լուսաբանությունը ԲԵՔԻԱԹ-ում 2012-ին որոշ գրառություն են առաջարկում, որոնցում լեզվաբանությունը սխալագրության գոնապետությունը և արդյունքի «Գոնապետությունը» և «Գոնապետությունը» մոդալիզմով (բարդ 1994-2012) որի խորությունը են արդյունքի և արդյունքի և արդյունքի ԲԵՔԻԱԹ-ի «Բարդությունը» մեջ արդյունքի և արդյունքի արդյունքի և արդյունքի 2012 թ., հմայում է թե մեծահասակ, թե մանուկ ընթերցողին, քանզի սատար է լրակալ երեք երեք տարի Աս Երեք հեքիաթի հեղինակ մեկնությունը րադեռնում է բաղադրի թարգմանար մեջ և լեզվաբանությունը համարելը ու ձանկո է պայմանավորված թարգմանության որակը

Բանալի բաներ՝ հեղինակային հերոսը բարձրագույնի հերոսը, արարածներուն, անհատիկին ու, բացարձակ, մանկանց, կերպար.

Sona Seferyan
ТРИ СКАЗКИ – ТРИ ЯБЛОКА
 Резюме

Автор статьи делится впечатлениями о своих переводах на армянский язык знаменитых английских литературных сказок – «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла переведенные в 1971г. и переизданные с поправками и дополнениями в 1994 и 2012 гг., «Истории просто так» Редьярда Киплинга, переведенные в 1992г. и переизданные в 2012г., и «Ветер в ивах» Кеннета Грэма (2012). Описаны некоторые трудности, с которыми сталкивался переводчик в течение работы. Были учтены все сложные аспекты перевода – перевод юнсенса, национальные особенности произведений, индивидуальный стиль писателя, стилистические приемы, игра слов и т.д.

Ключевые слова: литературная сказка, авторская сказка, переводная сказка, индивидуальный стиль, образ, игра слов, детская, детский читатель, персонаж, аллегория, логика.

Sona Seferyan
THREE TALES: THREE APPLES
 Summary

In the article the translator shares her experience of the Armenian translation of three well known English tales – Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass* (translated in 1971, later editions in 1994, 2012), *Just so Stories* by Rudyard Kipling (translated in 1992 and 2012), and *The Wind in the Willows* by Kenneth Grahame (translated in 2012). She describes the difficulties she had to overcome while interpreting the texts, paying special attention to the national peculiarities, individual style of the authors, samples of Nonsense writing, specific tropes and figures.

Key words: literary tale, translated tale, individual style, tropes and figures of speech, pun, nursery, child reader, character, allegory, logic

Гаяне Егназарян

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «ДОБРО» И «ЗЛО» В ПЕРЕВОДЕ СКАЗОК ОВ. ТУМАНЯНА

В былые времена люди рассказывали друг другу истории, чтобы развлечься, и возможно, в определенной степени, чтобы передать свою культуру, потому что именно в столкновении культур люди все чаще познают себя посредством таких историй. Эти истории передавались от одного народа другому, от одного человека другому. Они всегда будут отражать именно ту эпоху, в которую были созданы, отражать тысячелетия человеческой истории, так как в них выражены мысли, страхи, надежды, мечты и жизни тысяч, а может быть и миллионов людей. Взрослые рассказывали сказки детям, но часто их рассказывали им самим. Сказки учат не только взрослых, но и детей, учат их тому, что тот кто низок, эгоистичен и лжив будет наказан. Герои сказок борются за достижение своих целей, больших и малых, насколько невероятными бы они не показались. Характерной чертой сказок является существование фантастических элементов в форме говорящих животных, магии, ведьм, великанов. Нил Гейман говорил: «Сказки более чем правдивы» не потому, что они рассказывают о существовании драконов, а потому что они рассказывают, что драконы могут быть повержены»

Будучи особенным литературным жанром, сказки существуют во всех мировых культурах. В отличие от народных сказок, которые передаются из уст в уста, автор литературной сказки известен. Только начиная с 17 го века народные сказки стали фиксироваться в записях и храниться для будущего поколения. По своей сути народные сказки не настолько универсальны в своем значении, насколько универсальны в способности быть многозначными. Иными словами сказки могут быть истолкованы по-разному людьми различных эпох и культур. Чтобы понять, что сказки значили для тех или иных народов, читатель должен взглянуть на них сквозь призму той культуры, в рамках которой они были созданы. Это необходимо, поскольку универсальная мысль редка. Конечно, существует множество незыблемых устоев в человеческом сознании, но большинство идей и концептов воспринимается по-разному в рамках разных культурных и социальных групп.

Что касается переводов сказок, немаловажно отметить, что они не всегда передают посыл оригинала, даже если они были переведены точно так, как были написаны, поскольку каждая культура и каждый период в истории адаптируют их в соответствии со своими потребностями и согласно требованиям культуры. Значение, которое может быть очевидным в определенной культурной системе может быть утеряно в иной. Тем не менее, сказки иллюстрируют универсальные потребности и желания. В них живут

истины, которые существуют в «универсальном разуме» каждого человека (Bucala 2011).

Одной из вечных дихотомий является битва между концептами *добро* и *зло*, которая представлена в нескончаемой игре. Она присуща всем культурам.

Исследование концептов *добро* и *зло* с точки зрения философии и этики уходит корнями к античной философии. Связанные друг с другом культурно и исторически, понятия *добра* и *зла* определяют поведение как индивидов, так и всего общества, выдвигая на первый план этическое осмысление, соотнося социальные и культурные нормы поведения, присущие одной культуре со стереотипами, существующими в другой. Те или иные явления в массовом языковом сознании отражаются в концептах культуры как в «ментальных образованиях, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые, осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» (Карасик 2007: 27).

Концепты *добро* и *зло* будучи базовыми концептами в любой культуре, являются взаимосвязанными категориями (Арутюнова 1999; Вежбицкая 2001). Один из фрагментов ядра данных концептов формирует полирию – когнитивные симптомы, а именно – «все то, что соответствует нормам поведения в обществе» и «все то, что не соответствует нормам социального поведения» – другой фрагмент характеризуется семантическим синкретизмом, а именно – «добро и зло взаимосвязаны» и «добро и зло переплетены» (<http://kindspring.servicespace.org>).

Для подтверждения данной гипотезы, нами была установлена следующая цель: описать актуализацию концептов *добро* и *зло* в художественном дискурсе сказок армянского писателя Ов. Туманяна и объяснить социально – культурную обусловленность колебаний их периферийных зон в переводах этих произведений. Мы не концентрируемся на методах и средствах перевода, мы всего лишь сравниваем концептуальное осмысление *добра* и *зла* в армянских текстах и в их английских переводах. Для сравнения нами были исследованы сказки несущие западную культуру, такие как «Золушка», «Спящая красавица», «Гензель и Гретель», которые повествуют о ведьмах, злых мачехах и т.д. В них есть героические принцессы, храбрые рыцари, добрые сказочные существа, которые сражаются со злыми ведьмами, огрными, злыми колдунами, великанами, монстрами и т.д. Соответственно *добро* и *зло* в этих сказках обычно отчетливо разделены и представлены в образах добрых и злых героев, и диалектическая ценность таких сказок заложена в их способности ясного описания *добра* и *зла*. В конце *добро* всегда побеждает, а *зло* наказывается.

«Всеармянский поэт» Ов. Туманян (1869-1923) является одним из тех писателей, который сыграл особую роль не только в армянской литературе, но и в национальной духовной жизни. Наряду с лирическими стихотворениями, эпическими поэмами и переводами на армянский язык Байрона, Гете, Пушкина, Туманян создал также фантастические сказки, в которых он ясно и глубоко отобразил национальный характер армянского народа, его историю, мечты, его самые сокровенные идеалы. Однако в сказках Туманяна не существуют ясно выраженные понятия *добра* и *зла*. В них нет настоящего злодея, такого злодея, который понятен и предсказуем. Читатель не всегда уверен, ждет ли его «счастливейший конец», в том смысле, что плохие будут наказаны, а хорошие победят. Многие его сказки (*Глуpecь, Умный и дурак, Беспокойная*

лиса, Охотник армашика, Масленица, Бездельница Ури, Храбрый Назар, Смерть Кикоса, и т.д.) высмеивают человеческую глупость, неуклюжесть, бесчестность, лицемерие, наивность, невежество и эгоизм, которые, без сомнения, являются человеческими пороками, но дать им определение злых черт было бы преувеличением. Главные персонажи туманяновских сказок трудяги, чья наивность заставляет порой смеяться. Они истинно армянские персонажи, и их незрелость и невежество иногда являются единственной причиной всех их неудач. Переводы этих сказок не всегда полностью убеждают английских читателей в том, что хороший парень победит, а плохой – проиграет, так как в них не описывается борьба между *добром* и *злом* в ее традиционном значении (переводы на английский – Moscow: Progress Publishers, prose works edited by Brian Bean in 1969; «Sovetakan grokh publishers» 1981-1983; Anant Darbinjan 1988; Карине Хачикян 2012).

Мы полагаем, что только в двух сказках Туманяна отчетливо отражается разница между концептами *добро* и *зло* – это «Говорящая рыба» и «Безрукая девушка».

В сказке «Говорящая рыба» бедняк работает на рыболова за несколько рублей в день, и это все, на что он живет со своей женой. Однажды ему удается поймать маленькую рыбку, которая человеческим голосом попросила его сжалиться и отпустить ее обратно в море, что и сделал бедняк. В конце сказки рыбка помогает бедняку и его жене и спасает им жизнь, цитируя при этом армянскую поговорку: «Сотвори добро, брось в воду и однажды оно к тебе вернется». Английский перевод демонстрирует все характерные черты, присущие сказке в классическом значении жанра, и той есть «говорящая рыба» – концепт *добро* эквивалентен к сказке счастливый конец. Кроме этого, и «Говорящей рыбе» концепт *добро* ясно вербализуется посредством поговорки «Одна услуга заслуживает другую», что знакомо как армянскому, так и английскому читателю: «One good turn deserves another».

В «Безрукой девушке» довольно эксплицитно выражен концепт *зло*. Здесь присутствуют и злая женщина, и зависть, и детоубийство. Ясно определены добрые и злые герои. Сюжет универсален и у сказки счастливый конец. Английский читатель без сомнения может распознать *добро* и *зло* в этой сказке.

Жили были брат с сестрой. Брат женился и привел жену в дом. Жена увидела, что все любят Люсик, и ее сердце переполнилось завистью. Она стала сплетничать о своей золовке и заставляла ее каждый день плакать. Более того, она заставляла всех думать так, будто это сама Люсик виновата во всех грехах. Однако, в конце сказки все встает на свои места, *зло* повержено и *добро* победило. То, как действует дихотомная перспектива *добра* и *зла* в этой сказке становится вполне очевидным к концу истории.

А вот, например, в сказке «Воробей» Ов. Туманяна концепт *добро* не предполагает оппозицию между *добром* и *злом*, и отражает лишь приоритеты сквозь призму авторского видения. Жил был воробей, которому в лапку попала муха. Он отдал старухе завозу, чтобы та растопила печь, а взамен попросил краюху хлеба, затем отдал краюху пастуху и попросил взамен овцу, отдал овцу молодоженам и улетел с невестой. Затем отдал невесту ашугу, и когда он захотел вернуть невесту, ашуг сказал, что невеста вернулась к своему любимому. Тогда воробей забрал у него его саз, улетел, присел на ветку и стал мирно играть. Английский читатель уверен, что все, включая самого воробья, который распространял радость и счастье, был наравне тем обменам

которые он совершал, и читатель тоже счастлив, в то время как на самом деле все были счастливы, за исключением самого воробья, потому что он остался ни с чем.

Английский перевод уважительно передает основную мысль сказки, но при этом был упущен один важный момент. В оригинальном тексте победа *добра* затмевается последними строчками: «Вдруг саз упал и разбился. И птица улетела и таков конец нашей сказки». Посыл сказки может быть непонятен большинству людей западной культуры: для них все то, что хорошее на самом деле хорошо и все то, что плохое должно быть плохим. И им может стать интересно, почему воробей, чья доброта осчастливила всех, к концу истории остается ни с чем. И может это стало причиной, по которой в переводе было опущено последнее предложение.

В сказке «Хозяин и слуга» ситуация совершенно иная. И нам бы хотелось подробнее остановиться на этой сказке, так как она, на наш взгляд, чрезвычайно интересна с точки зрения средств актуализации концептов *добро* и *зло*.

Сказка «Хозяин и слуга» о двух братьях, которые были бедны и решили найти работу батрака у какого-либо богатого землевладельца. Старший брат нанялся к богатому хозяину. Уговор был таков: он должен был проработать до весны, пока не прокукует первая кукушка, и если один из них рассердится, другой заплатит тысячу рублей. Старший брат не смог вынести суровых условий и грубого хозяина, рассердился, естественно был уволен, подписав при этом документ, о том что должен хозяину денег. Младший брат успокоил его, и пошел к тому же хозяину, который нанял его на тех же условиях. Но он не подчинился хозяину, спал до обеда, не работал, постоянно дурачил хозяина и, следовательно, рассердил его. Тот решил не ждать весны, когда прокукует кукушка, повел жену в лес, заставил ее залезть на дерево и прокричать как кукушка. Когда хозяин отправил младшего брата на охоту в лес, тот увидел жену хозяина, догадался о подвохе и захотел выстрелить в нее, но хозяин не позволил, рассердился, заплатил ему деньги и работник ушел. Хозяин вспомнил следующую поговорку: «Никогда не рой яму чужому, сам в нее попадешь».

Так, кто здесь дурак, а кто мудрец? Нет достаточной эксплицитности в смысле представления моральных ценностей *добра* и *зла* у Туманяна, так как Туманян является ярким примером автора, который проявляет амбивалентность в представлении. И в его сказках существует иное измерение, где *добро* и *зло* неясно очерчены.

Кроме этого, нет необходимости в том, чтобы воспринимать его добрых персонажей в соответствии с принятыми стандартами добра. Наша интерпретация фактов и наше восприятие каждого из персонажей может быть основано на наших собственных ценностях и убеждениях. Чтобы пояснить данную мысль, мы проанализируем некоторые действия персонажей, с точки зрения различных стандартов. Является ли батрак героем или мошенником, хитер ли он или умен? Злой он или добрый? Является ли он примером этического поведения? Собирался ли он убить жену хозяина? Является ли хозяин олицетворением зла и эксплуататором, или он всего лишь эгоист? Трудно сказать. Но мы, армяне, можем с уверенностью сказать, что слуга - хороший, а хозяин - плохой. Нам трудно не испытывать злость по отношению к хозяину. Мы можем интерпретировать ситуацию, в которой оказался слуга с точки зрения тезиса о том, что правящий класс - это всегда зло, а рабочий люд - всегда добро.

Но может ли перевод ясно выразить то же значение и тот же посыл? Может ли английский читатель так же воспринять это? Вот в чем вопрос. Мы полагаем, что англичанин вряд ли истолкует действия хозяина, как злые и дурные. Некоторые могут поспорить о том, что он эгоистичен и эгоцентричен, и ослеплен идеей о том, чтобы одурачить батраков и заставить их работать на него бесплатно. Иные же могут возразить, сказав, что батрак отплатил ему той же монетой. Это вопрос выбора. Шекспир в полной мере осознал важность этой идеи, когда сказал: «Нет ни зла, ни добра, их создает мысль» (Shakespeare, Hamlet, Act 2, scene 2, 249-51).

Очень интересная гипотеза была предложена немецким философом Ницше о ценности морали. В связи с этим он исследует то, каким образом эволюционировала критическая оценка *добра* и *зла*. Анализируя мораль с исторической точки зрения, Ницше разделяет два основных типа: мораль хозяина и мораль раба. Если мораль хозяина дифференцирует *добро* и *зло*, мораль раба представляет контраст между *добром* и *злом* (Nietzsche 1967).

Ницше не соглашается с тем, что моральные ценности первоначально относились только к индивиду, а позднее распространили свое влияние и на деяния «хорошими» называли не самоотверженных людей; представители правящего класса, будучи могущественными, знатыми и сильными, сами себя и свои деяния называли «хорошими». Эта оценка произошла из чрезмерной самоуверенности и самолюбия. И только счастливой самоуверенностью взглянув на себя, они, наконец, удосужились обратить свой взгляд на простых людей, отделив себя от них, назвали их простоватыми, незначительными и соответственно «плохими». Эта «мораль хозяина», как называется сам Ницше, является первоисточником антитезиса «добра» и «зла», что практически равнозначно понятиям «знать» и «любить» (Leiter 2009).

Далее Ницше в качестве противовеса представляет то, что он называет «моралью раба». Будучи угнетенными, слабыми и поверженными, они смотрели на своих угнетателей взглядом полным негодования и называли их «злыми». Зло, как нечто, что усложняет им жизнь, как нечто доминирующее. Оценивая других как «зло» и «враг», они, наконец, устремили свой взгляд на самих себя. Понятие того, что другие «плохие», помог им самоутвердиться. Они отделили себя от своих врагов. Чем больше они отличались от своих «врагов», тем острее они ощущали себя «хорошими». Добро же тем не менее рассматривалось как нечто, что было полезным для них самих, а не патетическим скорее милосердием, чем жестокостью. Жест доброты вот чем чистый догм, безобидная слабость, чем оскорбляющая сила. Тем не менее «хозяин» демонстрирует много черт, которые Ницше рассматривает с более позитивной точки зрения: сильная воля к власти, чувство эгоизма, самолюбие, сила (Leiter 2009).

Мы полагаем, что в сказке «Хозяин и слуга» Ов. Туманяна определенным образом проявляется данная философская идея Ницше.

В заключении можно отметить, что в работах Ов. Туманяна можно выделить некоторые моменты, на которые следует заострить внимание: немногие из его героев «хороши» в том смысле, что они идеальны и несомненно нравственны. Некоторые из них изобретены, лукавы, практически мошенники. Некоторые верны, другие лживы, но хитроумны или даже сообразительны. Его сказки вновь и вновь демонстрируют победу бедноты: в них также высмеиваются человеческие пороки.

(любопытство, чревоугодие, гордыня, лень, и т.д.), прославляется человеческая добродетель (доброта, щедрость, терпимость, и т.д.), но битва между *добром* и *злом*, светом и тьмой не эксплицитна.

Соответственно, понимание, что такое хорошо, а что такое плохо, что приемлемо а что нет, детерминировано социумом и перевод не всегда отражает национальный характер и культурно-ориентированное восприятие *добра* и *зла*.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова Н.Д. (1999) *Язык и мир человека*. Москва. Языки русской культуры
 Вежбицкая А. (2001). *Понимание культур через посредство ключевых слов*. Москва. Языки русской культуры
 Карасик В.И. (2007). *Языковые ключи*. Волгоград: Парадигма.
 Buvala, K. Sean. *Why Fairy Tales Are So Popular in the Media and TV Shows*. <http://www.storyteller.net/articles/309>, Oct 28, 2011
 Nietzsche, Friedrich *Beyond Good and Evil* (transl. by Helen Zimmern). London: Allen and Unwin, 1967
 Leiter, Brian. *Nietzsche's Moral and Political Philosophy*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. 5th May 2009. <http://plato.stanford.edu/entries/nietzsche-moral-political/>
 Shakespeare, William. *Hamlet*. Act 2, scene 2, lines 249-51.
www.the-leaky-cauldron.org/HarryPotterandtheDistinctionBetweenGoodandEvil
 Nov 2, 2007

Գայանե Եգիազարյան

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ ДОБРО И ЗЛО В ПЕРЕВОДЕ СКАЗОК ОВ. ТУМАНЯНА

Резюме

Цель статьи – описать актуализацию концептов *добро* и *зло* в художественном дискурсе сказок армянского писателя Ов. Туманяна, сравнить концептуальное осмысление *добра* и *зла* и объяснить социально-культурную обусловленность колебаний их периферийных зон в армянских текстах и в их английских переводах.

Ключевые слова: *добро* и *зло*, сказка, культура, концепт, Туманян, перевод, Ницше, мораль хозяина, мораль раба, национальный характер

Գայանե Եգիազարյան

«ԲԱՐԻՆ» ԵՎ «ԶԱՐԸ» ՀԱՍԿԱՑՈՒՅԹՆԵՐԻ ԱՌԿԱՅԱՑՈՒՄԸ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀԵՔԻԱՔՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ Ամփոփում

Հոդվածում ուսումնասիրվում է *բարին* և *չարը* հասկացությունների գնահատողական առանձնահատկությունները և հասկացական լիցքը, նկարագրվում է դրանց առկայացման միջոցները Հովհ. Թումանյանի հեքիաթներում, ինչպես նաև փորձ է արվում ներառելի Թոմաս Մորի հեքիաթների մեզոտև բարգաձուրումներում *բարին* և *չարը* հասկացությունների եզրային իմաստների ընկալման հնարավոր տատանումների հանրամշակութային պայմանավորվածությունը

Բանալի բարին՝ բարին և չարը, հեքիաթ, մշակույթ, հասկացույթ, Թումանյան, բարգաձուրում, նիգե, փորձ բարոնականություն ծառայի բարոնականություն ազգային բնավորություն

Gayane Yeghiazaryan

THE ACTUALIZATION OF THE CONCEPTS GOOD AND EVIL IN THE TRANSLATIONS OF FAIRY TALES BY H. TOUMANIAN

Summary

The paper aims at studying the conceptual content and evaluative characteristics of the concepts *good* and *evil* to describe the implementation of these concepts in the artist's discourse of Hovhannes Toumanian's tales and to explain the socio-cultural conditioning of fluctuations in the perception of the peripheral zones of these concepts in the English translation of these tales

Key words: *good and evil, tale, culture, concept, Toumanian, translation, Nietzsche, master moral, slave moral, national character*

ԱՐԵՎԵԼԱՃԱՅԵՐԵՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏԱՃԱՅԵՐԵՆ
ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հատուկ լեզվի երկու արանձինն ճյուղերի առկայությունը և դրանց զարգացումն աշխարհագրական տարբեր հարթություններում հնարավորություն են տվել ստեղծել հարուստ թարգմանական գրականություն և արևելահայերենով, և արևմտահայերենով: Թարգմանվել են մեծ թվով քանահյուսական նյութեր, մասնավորապես, հեքիաթներ: Զանազան աղբյուրներում տեղ գտած թարգմանական հեքիաթներն ու հեքիաթաշարերն ըստ թարգմանության աղբյուրի ուսումնասիրելիս՝ հետևյալ պատկերն ենք ստացել՝

ԹԱՐԳԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. ռուղլակի արևելահայերեն,
2. ռուղլակի արևմտահայերեն,
3. ռուսներենով միջնորդավորված՝ արևելահայերեն,
4. նվթական ձևով լեզվով միջնորդավորված՝ արևմտահայերեն,

5. արեւաշահայերէնով միջնորդագործած արեւելահայերէն և արեւելահայերէնով միջնորդագործած արեւմտահայերէն

Համաշխարհային արժեք ունեցող գործերը տարբեր ժամանակներում թարգմանվել են կամ արևելահայերենով կամ արևմտահայերենով, իսկ երբեմն նաև երկու տարբերակներով՝ Օրինակ ի Կոնիդիի առաջինների թարգմանության առաջին փորձերն արվել են գրաբարով, ավելի ուշ գրական արևելահայերեն և արևմտահայերեն թարգմանություններ արվել են ի Վերոյանի Կ Ալգազովսկու, Ղ Աղայանի, Հովի Թումանյանի, Աթ. Խնկոյանի և այլոց կողմից:

«Աղբյուր» մանկապատանեկան պարբերականը (1883-1918) նշանավորում էր ժողովրդական քանակյուսության դերը, այդ մասին նշելով՝ «Աղբյուրի» ակները հոսում են ժողովրդական հեքիաթներից, զրույցներից, խաղերից, ավանդոթ թյուններից, որոնք ողողելով մեր փոքրիկ և քաղզոյիկ ընթերցողներին հոգին սրտերը պարարտ հող պետք է նախապատրաստեն ազգային պտղաբեր սերմեր անեցնելու մարդկության...» (Աղբյուր, 1884, N 3, քաժին II, 3): «Աղբյուրի» էջերում տպագրվում էին թարգմանազան կամ փոխադրված բազմաթիվ գործեր այդ թվում Անդերսենի, Կոլլոլի և այլոց գործերից

Գրադաշտի կողմից կազմված մատենագիտական ժողովածուն «Սովետական բարձրագույն գեղարվեստագիտական դրականություն (1920-1980 թթ. և 1981-2000 թթ.)» մեզ հնարավորություն տվեց ամփոփելու, թե վերջին տասնամյակներում մասնավորապես որ լեզուներով և ինչպիսի հեքիաթներ հեքիաթ վիպակներ ևն թարգմանվել արևելահայերեն և տպագրվել Հայաստանում:

Արևելափայտերն թաղումանվել են անգլերենից, ռուսերենից, դանիերենից, էստոներենից, իսպաներենից, պարսկերենից, լատիշերենից, սլովակերենից,

վրագերենից. ֆրանսերենից Այս բոլոր լեզուներից հիմնականում քնազերից են թարգմանվել Զիյ չեն Լան միջոցորդադրված թարգմանությունները հիմնականում ռուսերեն, անգլերեն և իտալերեն լեզուներից, թեև առաջին տեղում ռուսերենն է։ Օրինակ՝ ամերիկյան կամ ամստրալիական հեքիաթների ժողովածուները թարգմանվել են ուղղակիորեն արևելահայերեն իսկ մնացիայի մեծ թվով հեքիաթներ թարգմանվել են ռուսերենով յաև իտալերենով միմեորդավորված Գերմանական և դանիական հեքիաթների մեծ մասը ևս թարգմանվել է ռուսերենով միջոցորդադրված Ռուսերենի միջոցով թարգմանվել են Լան Խուայիայի, Լատվիայի Ճապոնիայի, Մեկեղոնիայի, Չեխիա ի Վիետնամի, Ֆրանսիայի և Վրաստանի հեքիաթները մնացյերենը սրջնորդ լեզու է հանդիսացել առաջավորապես Հնդկաստանի և Հունգարիայի հեքիաթների թարգմանություններում մտցրված ժողովածուներում երրորդ ասեսատարանչած միջնորդ լեզուն իտալերենն է՝ Դանիայի և Ֆրանսիայի հեքիաթներում.

Արևմտահայերենով միջնորդավորված արևելահայերեն և արևելահայերենով միջնորդավորված արևմտահայերեն թարգմանությունների ուսումնասիրող բուն հետազոտող եղավ հիմնականում Սֆ ուղքում (ու)ս տեսած աղբյուրների շնորհիվ:

Արևմտահայերեն թարգմանական գրականությունն ավելի հասանելի է դարձել հալ ընթերցողին հատկապես Հայաստանի անկախացումից հետո՝ Երանք հիմնականում սիմետրիզավորված չեն թեև երբեմն հանդիպելու են արևելահայերենով միջնորդավորված ժողովածուներ

Թարգմանական հեքիաթների լավագույն մշակո մունքի ու թարգմանություն ներքի անհնաժարությամբ լատենգությունը մեզ հասնել է ժողովրդական միջոցով հիմնադրված ազգային եղել է ռուսական բանասիրության նույն ժամանակ հայ բնակչության համար էն նաև արևմտյան հեքիաթագիրների գործերի թույլ մանրամասններ կամ մշակումներ

ԽՅՄԱՆՅԱՆՍԻ ԳՅՈՐԾՆԵՐ ԽՈՎԱԳՐԱԿԼ ԷՆ ՆԱՅՈՒՆ ԼԻՍԻՅԱՆԻԱՆ ԿՐԱՄԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻԶ ԴՆԱԿԵՍ ՕՐԻՆՔԱԿ 1959 թվականի տպագրությունը «Գրական Նախուս» տարբեր հեքիաթների առանձին տպագրություններ Շիրազ կրատարագյա տան կողմից և այլև Հատկանշական է, որ Լիսիյանյանների վերոհիշյալ հաւ տարակոթյանն սեյ պահպանելով ԽՅՄԱՆՅԱՆԻ լեզուն գրուել է «Ռուսագրութան զանազանութեան սեյ ցանազինը հետեւել տրեւեւիայ քնդիանութ ձեռն Լազարոքէն սիայն ու թող ով փոխանակ Ի ի կոր աշխատէ կր օր Հազարն տպին մէջ» (Գրական Ցուրքեր, 1959, 29).

որպեսզի աշխարհի տարբեր լեզուներում արձանագրված հեքիաթներն ու բանահյուսական գործերը մատչելի դառնան հայախոս հանրությանը.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

«Գրական Ցուրեր» մատենադար (1996) Պատմության, 42, Վենետիկ, Ս Դազար Կրիմ Եղբայրներ Մանկական հեքիաթներ Արևմտահայերենի փոխադրեց Արմեն Դաբեան հիմք ունենալով Հոլանդական Թումանյանի համանուն թարգմանությունները, «Շիրակ» տպարան, գրատուն հրատարակչատուն, Լոս Անճելես, 1997.

Հաննեսեան, Յովհաննէս եւ Հրաչ (1997), Մանկական Հեքիաթներ Լոս Անճելես, Շիրակ հրատարակչատուն.

Խառատյան Ա Ա (2008), Լրաբեր Հասարակական Գիտությունների, N 1 pp 68-86. ISSN 0320-8117

Տեր Կրիզորյան, Ռ Ա (2006) Գալլիկե արքայիկոսոս Լիվադիսկին Ի Կոկոսի արքայիկոսի թարգմանիչ Լրաբեր Հասարակական Գիտությունների, N 3 pp 94-105 ISSN 0320-8117

White Dadian, Talene (2012) Classic Fairy Tales Retold with an Armenian Twist

<http://www.armeniankidsbooks.com>

<http://www.azad-hye.net/article/article-view.asp?re=376hgg11>

<http://lraber.asj-oa.am>

www.book-chamber.am/pdf/2011_targm.pdf

Վարդուհի Բալոյան

ԱՐԵՎԵԼԱԿԱՅԵՐԵՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏԱԿԱՅԵՐԵՆ

ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամփոփում

Տարբեր Լեզվությունների բանահյուսական և տարբեր մանավորապես հեքիաթները թարգմանվել են արևելահայերեն և արևմտահայերեն լեզվաընտանիքներից արևելահայերենից և արևմտահայերենից փոխադրված Մեծ թիվ են կազմում հայ թարգմանությունները արևելահայերենից արևմտահայերեն և հակառակը Ենթա է ներքին արևելահայերեն արևմտահայերենից հրատարակվող հեքիաթների անհրաժեշտություն ավելի շատ է ոչ թիվ որ արևմտահայերենից և արևելահայերենից թարգմանված և եզրագծապես թանկացող Բանալի բաներ՝ թարգմանություններ հեքիաթ, թարգմանություններ արևելահայերենից արևմտահայերենից, արդյունի թարգմանություն, փոխադրված թարգմանություն, փոխադրված թարգմանություն, մանկական գրականության հասանելիություն:

Вардун Балоян

АКТУАЛЬНОСТЬ ВОСТОЧНОАРМЯНСКИХ И ЗАПАДНОАРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДОВ СКАЗОК

Резюме

Фольклорные материалы народов мира, и, в частности, сказки, были переведены на западноармянский и восточноармянский как с оригиналов, так и через другие языки. Существуют и материалы, переведенные с западноармянского на восточноармянский и наоборот. В настоящее время необходимость издания сказок на западноармянском велика не только для читателей в Диаспоре, но и для сохранения западноармянского языка.

Ключевые слова: переводная сказка, источник перевода, переводы на западноармянском, прямой перевод, опосредованный перевод, читатель в Диаспоре, доступность детских изданий.

Varduhi Baloyan

ASPECTS OF EASTERN ARMENIAN AND WESTERN ARMENIAN
TRANSLATIONS OF FAIRY TALES

Summary

Folklore from around the world and folktales in particular have been translated into Eastern and Western Armenian both through direct translation and mediated renderings. Many folk and fairy tales are translated from Eastern Armenian into Western Armenian and vice versa. Presently, publishing folktales in Western Armenian is of great importance for the preservation of Western Armenian as a Diasporic language.

Key words: translated tale, source of translation, Western Armenian translations, direct translation, mediated translation, Diaspora reader, availability of children's literature.

Որինակ Յուրի Մահալյանի «Նապոլ IV» չափածո հեքիաթների ժողովածուի մեջ տեղ գտած համանուն հեքիաթը թարգմանել ենք *Lapereau IV* նախ և առաջ պահպանելու համար բնագրի հնչեղությունը ինչպես նաև մանկական լեզվով արտահայտված սիրելի կենդանու անվանումը, որ քիչ տարբերություններով երկու լեզուներում էլ գոյություն ունեն.

Հերթաբերի գրելաձևը հերթաթագրի լեզվի շարադրանքի բնորոշ առանձնահատկությունն է, նրա ուղի ասենակարևոր արտահայտումներից մեկը, որ ուղղակիորեն ի հայտ է գալիս հեղինակի օգտագործած բառապաշարի, շարահյուսական կառույցների, լեզվական պատկերների կերտման ընթացքում Հեղինակը գիտի ում է ուղղված իր ասելիքը (Թարգմանիչը նույնպես պարտավոր է իմանալ Հատավելի բարդ կազմություն է ստեղծվում այն ժամանակ, երբ հերթաբեր միաժամանակ թե՛ յափահասների, թե՛ երեխաների համար է գրված («Պարուն իրպենի ածը, Փորրիկ իշխանը...»)):

Թարգմանության համար մեր ընտրած հեքիաթներն իրարից չափ են տարբերվում պատուգլածքով, ոճով, բնույթով (Նտրված հինգ հեղինակների արձակ և չափաձո հեքիաթների թարգմանությունները պահանջել են թարգմանապան տարբեր մոտեցումներ ու հնարներ:

Նշված հեքիաթները, ժանրային ընդհանուր կանոններին հետևելով՝ ակնառու կերպով տարբերվում են իրարից միատարրչեն, զրված են ամենատարբեր տարիքի ընթերցողների հասար. Տարբերություններ ի հայտ են գալիս թե շարադրանքի թե բառապաշարի, թե մտածողության ու կառուցվածքի մակարդակներում Դոդեի «Պարոն Սրգենի ածը» և Մենտ Էրզյուպերի «Փոքրիկ իշխանն» իրենց պատմապոետներն են զբաղեցնում ոչ միայն ֆրանսիական հեքիաթների անթոլոգիաներում, այլև հեքիաթների միջազգային հեքիաթագանկում Գրինեդայրների Շառլ Պերրոյի, Հ.Բ. Անդերսենի և այլ հեղինակների գործերի կողքին:

Երբ հեքիաթի հերոսները կենդանիներ են, նրանք հաճախ անձնագործվում են, բնդունում պատառողի կամ հեղինակի կողմից իրենց վերագրված մարդկային հատկանիշներ ու բնավորության գծեր, խոսելու ունակություն. «Փոքրիկ իշխանը» հեքիաթ վիպակում *վարդը, օձը և աղվեսն* ունեն իրենց առանձնահատուկ բառապաշարը՝ կապեն օձ իր թաղը մեղքը լեզվով համոզում է փոքրիկ իշխանին, որպեսզի հաճի իր չար նվառակին, Սոգևի *այծը*՝ Պրովանսին հատուկ բառեր ու արտահայտություններ գործածելով համոզում է ընթերցողին, որ ընթերցու պահին գտնվում է 'եղևի ծնողապալ Պրովանսում՝ Լուպած հարկապոր է անվերապահորեն փոխանդել ընդունող լեզու՝ հաճախ բազմաթիվ հոմանիշների մեջ որոնելով բնագրին ասենամոտ տարբերակը և ամենաբնորոք այդ կերպարի համար, պահպանելով ժառանգարի տեղական կոլորիտը

C'est à cause aussi du serpent. Il ne faut pas qu'il te morde. Les serpents, c'est méchant. Ça peut mordre pour le plaisir.

Այս ասանի պատճառով օճն է Նա չպիտք է խաղթի քեզ (Ճերր չար եմ Հաճուրի
համար միայն կարող եմ խաղթել)

méchant բառը ֆրանսերենում տարբեր իմաստներով է գործածվում և անհրաժեշտ է ընտրել տեքստի բովանդակությանը համապատասխանող ասենաձևը։ Բառը ուրիշ էրեկխաների, ոչ մեծերի համար խորք չի նշի և պահպանի իմաստալիս էական հատկանիշները։ Այս ձեկ բառով հեղխակը քնդդուուս է իր կերտած զորպարիւն **օձիւն** ընդհանրազնելով «օձի բնակորուքըն ունեդդ» մարդկանց։

Մեկ բառով ամեն ինչ առվում է մի բառն էր հարկավոր ընտրել *mechani* ին համապատասխանող հետևյալ իմաստներից *չար չարածոյի զտող, անհնազանդ, դասակալ, քինոր, չարակամ, չարամիտ, վատ, անգութ դուռնս որդրմնի, միտակ, թույլ անպիտք, չարամիտ* **Չար** ր հաղորդում է հեղինակի նախընտրան իմաստը, որքան էլ այլ բառեր ճշտությամբ ընտրագրեն օձին.

Մեկ ուրիշ օրինակ՝ Դոդեի այժմ խոսում է մարդկային լնդվու նրա զգայալան աշխարհը բնության հանդեպ սերն ու ազատության տեսչը լրովին համաժուռն են հեղինակի ընտրած թառապաշարին

Comme on doit être bien là haut ! Quel plaisir de gambader dans la bruyère sans cette maudite longe qui vous écorche le cou ! C'est bon pour t'âne ou le baruf de brouter dans un clos !... Les chèvres, il leur faut du large. »

Որքան լավ կարելի է զգույ անվերջ վերստույն ասունգ վիզ քերծող այս պարսանի ինչ համաշխարհային կրթիկ քառիկ քաղ բախտընկրում՝ Դանկապարի ներսում որոպար վառել է էջին կամ նգին. Այծերին ազատ քաղածք է պնդք.

Պատահական չէ, որ թարգմանության մեջ ընտրվել են էջ և նգ բառերը՝ ապանակի կամ կույի փոխարեն ճիշտ է առանձին գերգրած կոպիտ են ունեւմ քայց ապելի են ընդգծում այդ գենդանիների ընսւորութան գծերը որ ծանոթ են սեզ նաև դարձվածքներից ժողովրդական արտահայտություններից և հակադրվում են հերքիսի գլխավոր կերպարին ամին էն ու կույր խորհրդանշուա են համակերպվածություն, խոր մտածելու ընդունակությունից գոռկ, տիրոջը եեզորեն ենթարկվող, ազատությունը չունպաող կենդանու տեւակ Միւղեո ածին ապելի քնորոշ են համատությունն ու կամակորությունը.

Նկատենք որ Դոդեկի հերթաթևներում ճշգրտորեն նկարագրվում է նաև բնությանը Պրովանսի վայրի ծաղիկները գետնին թափված տերևները, Նուրբ ու ժանյակավոր խոտեր, մաշուտը թփուտները, շագանակները Գրուլլը զգուս է բնությանը որպես ստեղծմիկ տաքրի, իսկ կենդանիները դառնում են օգնական կերակարներ

Մեկ ուրիշ հեքիաթում գլխավոր կերպարը ծոռասարան քաղքենին է, բայց գաղթակցվում է բնությունից, արքուն բնության ծոգում՝ Դուլեի ճեղմակ ափից և պապի ջորին խիստ անձնավորված են ունեն զբազան հատկանիշներ բայց կարող են ճնոթ բերել նաև բազաստեան գծեր Քաղաքագան հատկանիշը նրբուկ կերպարի հասար էլ կասակորոթյունն է, դրազանը ոգու մտքի ազատությունը և բյուրն էլ հապասարապես օտված են այդ հատկանիշներով, և դառնալ օխոտ ընտոռոտում է առհանձվում թարգմանվող լեզվում:

[illegible]

Ճիշտ է, երգչուհիին դիմում է նաև հասարակական դարձվածքային մեթոդ
հայտնությունների քաղաքագործություն և դրանք անպիսի իրավիճակներում որ

Յուրաքանչյուր ազգ հեքիաթներն սկսում է իր լեզվին հատուկ սկսվածքներով Բառագի թարգմանությունն անընդունելի է Այս հեքիաթի թարգմանության մեջ փոփոխություններն արդարացված են՝ փոխարինված համարժեքներով

Ժամանակով լինում է -

Il était une fois -

Էս մարդ ու կնիկը իրար հավանելիս չեն լինում

Le mari et sa femme ne s'entendaient jamais

հորդ քեղինն ա պալիս, թե պղիդ հարսանիքն ա անում.

c'est pour l'enterrement de ton père ou c'est pour célébrer les noces de ton fils ?

Նույնը վերաբերում է վերնագրին հայկական Բարեկենդան տոնը շատ քիչ ընդհանրություն ունի ֆրանսերենի *Mardi gras* ի հետև ի բազարձակապես տարբեր են նաև լեզվական կառույցների տեսանկյունից, սակայն ունենալով ընդհանուր հատկանիշներ (ծպտվել, դիմակներ կրել...), դառնում են համարժեք

Վերջաբանի փոխարեն

Ուսածից հետևում է որ հեքիաթը մի լեզվից այլ լեզու փոխադրելիս լեզվական որևէ երևույթի համար նվազեց ենք ընդունում ոչ միայն ստեղծագործության մեջ վերջինիս կառուցվածքային դրսևորումը, այլև գաղափարա գեղագիտական հատկանիշներ Կիտակցելով թարգմանության մեջ իմաստային հասարժեքության ապահովման առաջնությունը թարգմանիչը հաճախ իրաժարվում է լեզվի պարտադրող կանոններից երբեմն ժողովրդական մտածելակերպը ներկայացնելու համար թարգմանիչը դիմում է պատճեննունների, որոնք քերականական կանոնների ճշգրիտ պահպանմամբ և նույն բառի փոխանցմամբ պահպանում են թե լեզվամտածողությունը, թե բնութանակի կառույցը, որը գոյություն չունի թարգմանվող լեզվում ստեղծելով տեղային նոր լեզվական երանգավորում «Բարեկենդան» հեքիաթի ֆրանսերեն թարգմանությունը գրեթե ամբողջովին ներկայացված է համարժեքներով, որ քնական է այս դեպքում:

Գաղաբեկտական թարգմանության (այս դեպքում խոսքը հեքիաթի ժանրի մասին է) ողջ էությունը բնագրի իմաստային բովանդակության, հուզականության ու արտահայտչականության հաղորդման մեջ է:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Տերտերյան Արսեն (1911), *Հովհաննես Խոմանյանի հայրենի եզերքի քննարկում*, Վնդարշապատ

Նվարդ Վարդանյան

ՇԵՔՐԱԹԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԻՄ ՊԱՏԿԵՐԱՑՄԱՄԲ

Անփոփում

Հոդվածում նյութը կառուցված և տեսականորեն հիմնավորված է հեղինակի ֆրանսերենից հայերեն և հայերենից ֆրանսերեն կատարած թարգմանությունների հիստորիա Թարգմանելիս հիմնականում հաշվի են առնվել ոչ միայն հեքիաթի ձևն ու բովանդակությունը այլ գաղափարա գեղագիտական հատկանիշները Թարգմանելով դրանք ընդգծող լեզվական փոփոխություններին սկսած ոչ արտահայտչական պարտադրող կանոններից

Թարգմանիչը երբեմն դիմում է պատճենման և այլ թարգմանական հնարների, բնագրի լեզվամտածողությանը հարազատ մնալու, տեղային նոր լեզվական երանգավորում ստեղծելու նպատակով Թարգմանիչի բանեգրած լեզվական ոճագրան հնարները նույնպես կարևոր դեր ունեն այլ լեզվում վերարտադրվելիս

Բանալի բառեր՝ բանավոր ժողովրդական հեքիաթ գրական հեքիաթ, իրադատարում և իրապարում հեքիաթներ, տեղական կոորդին, թարգմանություն, փոխադրություն, հեքիաթի լեզվաարտահայտչական միջոցներ

Նարդ Վարդանյան

ПЕРЕВОД СКАЗКИ В МОЕМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Резюме

Своим идеям автор статьи сформулировала и теоретически обосновала основываясь на собственных переводы сказок с французского языка на армянский и с армянского на французский. По определению переводчика при переводе учитываются не только форма и содержание сказки но и ее идейные особенности, которые были приспособлены к закономерностям языка перевода, без учета некоторых объясняющих деталей. При этом переводчик прибегает к «калькированию» или к другим переводческим приемам, чтобы подчеркнуть особенности оригинала, что способствует формированию новых языковых оттенков. Арсенал языковых и стилистических приемов в распоряжении переводчика ограничен, поскольку именно эти приемы определяют качество воспроизведения текста на языке перевода

Ключевые слова: истинная народная сказка, литературная сказка, волшебная сказка, бытовая сказка, локальный колорит, перевод, изложение, средства выражения, стилистические приемы.

Nvard Vardanyan

MY CONCEPTION OF FAIRYTALE TRANSLATION

Summary

The author of the article has formulated and then reliably proved her conception of fairytale translation on the basis of her own experience of fairytale translations from French into Armenian and vice versa. According to her, during the translation not only the form and meaning should be taken into consideration but also the ideological peculiarities of a fairytale. Her translations were mainly fitted to the norms of the target language. Calques and other translation devices were extensively used by the translator to emphasize the peculiarities of the source text. The stock of language and stylistic tropes used by the translator frame the uniqueness of the translation.

Keywords: oral folktale, literary tale, tales of magic, realistic tale, local colouring, translation rendering, expressive means, stylistic devices.

Յուրաքանչյուր ազգ հեքիաթներն սկսում է իր լեզվին հատուկ սգսվածքներով Բառագի թարգմանությունն անընդունելի է Այս հեքիաթի թարգմանության մեջ փոփոխություններն արդարագլած են՝ փոխարինված համարժեքներով

Ժամանակով լինում է -

Il était une fois

Էս մարդ ու կնիկը իրար համբանելիս չեն լինում -

Le mari et sa femme ne s'entendaient jamais

հորդ քննիկն էս փայիս, թե փղիդ հարսանիքն էս անում:

c'est pour l'enterrement de ton père ou c'est pour célébrer les noces de ton fils ?

Երկուսը վերաբերում է վերնագրին հայկական Բարեկենդան լուսնի շատ քիչ ընդհանրություն ունի ֆրանսերենի *Mardi gras* ի հետև իրագրծակապես տարբեր են նաև լեզվական կառույցների տեսանկյունից, սակայն, ունենալով ընդհանուր հատկանիշներ (ծալովել, դիմակներ կրել...), դառնում են համարժեք:

Վերջաբանի փոխարեն

Ասվածից հետևում է, որ հեքիաթը մի լեզվից այլ լեզու փոխադրելիս լեզվական որևէ երևույթի համար կապետ ենք ընդունում ոչ միայն ստեղծագործության մեջ վերջինիս կառուցվածքային դրսևորումը, այլև գաղափարա գեղագիտական հատվածիչներ Գիտակցելով թարգմանության մեջ իմաստա ին համարժեքության ապահովման առաջնությունը՝ թարգմանիչը հաճախ հրաժարվում է լեզվի պարտադրող կանոններից Երբեմն ժողովրդական մտածելակերպը ներպա յազնելու համար թարգմանիչը դիմում է պատճենումների, որոնք քերականական կանոնների ճշգրիտ պահպանմամբ և նույն բառի փոխառվածմամբ պահպանում են թե լեզվատառծողությունը թե բնօրինակի վառույզը, որը գոյություն չունի թարգմանվող լեզվում՝ ստեղծելով տեղային նոր լեզվական երանգավորում «Բարեկենդան» հեքիաթի ֆրանսերեն թարգմանությունը գրեթե ամբողջովին ներկայացված է համարժեքներով, որ բնական է այս դեպքում.

Գեղարվեստական թարգմանության (այս դեպքում խոսքը հեքիաթի մանրի մասին էր) դրչ Լուրյունը բնագրի իմաստային բովանդակության, հուզականության ու արտահայտչականության հաղորդման մեջ է:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Տերտեուան, Արսեն (1911), *Հուլիանեն Թումանյան հայրենի եզերքի քնարերգուն*, Լեդարշապատ

Նվարդ Վարդանյան

ՀԵՔԻԱԹԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻՄ ՊԱՏԿԵՐԱՑՄԱՄԲ

Անփոփում

Հոգվածում նյութը կառուցված և տեսականորեն հիմնավորված է հեղինակի ֆրանսերենից հայերեն և հայերենից ֆրանսերեն կատարած թարգմանությունների հիման վրա: Թարգմանելիս հիմնականում հաշվի են առնվել ոչ միայն հեքիաթի ձևն ու բովանդակությունը, այլև գեղարվեստի որոշ գոյական հատկանիշների հարմարեցնելով դրանք բաղադրող լեզվի օրինաչափությունն իր լեզվային կառուցվածքին: Գարտադրող կանոններից

Թարգմանիչը նրբամե դիմում է պատճենման և այլ թարգմանական ենարների, բնագրի լեզվամտածողությանը հարազատ մնալու, տեղային նոր լեզվական երանգավորում ստեղծելու և պատակով: Թարգմանիչը բանեցրած լեզվական և ռեալական ենարները նոր լեզվես կարևոր դեր ունեն այլ լեզվում վերարտադրվելիս

Բանալի բառեր՝ բանասիր ժողովրդական հեքիաթ, գրական հեքիաթ, հրատարակում և իրապարտում հեքիաթներ, փոխարեն կոլորիտը թարգմանություն փոխադրություն, հեքիաթի լեզվատարածարարական միջոցներ

Նարդ Վարդանյան

ПЕРЕВОД СКАЗКИ В МОЕМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Резюме

Свою идею автор статьи сформулировала и теоретически обосновала на основе анализа собственных переводов сказок с французского языка на армянский и с армянского на французский. По представлению переводчика при переводе учитывалось не только форма, но и содержание сказки, но и ее идеальные особенности, которые были приспособлены к закономерностям языка перевода, без учета некоторых объективных деталей. Иногда переводчик прибегает к «категоризации» или к другим переводческим приемам, чтобы подчеркнуть особенности оригинала, что способствует формированию новых языковых откликов. Арсенал языковых и стилистических приемов в работе переводчика очень важен, поскольку именно эти приемы определяют качество воспроизведения текста на языке перевода.

Ключевые слова. устная народная сказка, литературная сказка, волшебная сказка, бытовая сказка, локальный колорит, перевод, изложение средства выражения, стилистические приемы

Nvard Vardanyan

MY CONCEPTION OF FAIRYTALE TRANSLATION

Summary

The author of the article has formulated and theoretically proved her conception of fairytale translation on the basis of her own experience of fairytale translations from French into Armenian and vice versa. According to her, during the translation not only the form and meaning should be taken into consideration but also the ideological peculiarities of a fairytale. Her translations were mainly fitted to the norms of the target language. Categories and other translation devices were extensively used by the translator to emphasize the peculiarities of the source text. The stock of language and stylistic tropes used by the translator frame the uniqueness of the translation.

Key words. oral folktale, literary tale, tales of magic realism, tale local colouring, translation rendering, expressive means, stylistic devices

ГРУЗИНСКОЕ ИЗДАНИЕ АРМЯНСКИХ СКАЗОК

Группа молодых ученых во главе с Иване Джавахишвили, в 1918 году, при основании Тбилисского университета в учебный план гуманитарного факультета изначально же включила арменологические дисциплины: старо-армянский язык (преподаватель А. Шанидзе), новый армянский язык (преподаватель Д. Кипшидзе), армянская историческая письменность (преподаватель И. Джавахишвили).

Со временем, исследование вопросов по арменологии получил более широкое направление. Благодаря трудам известных ученых – Л. Меликсет-Бек, И. Абуладзе, Г. Чубинашвили, И. Шилакадзе, З. Алексидзе – были написаны учебники по грамматике старого и нового армянского языков, изданы хрестоматии армянской литературы, написаны исследования как по грузино-армянским отношениям, так и в сфере их фольклорных параллелей (Л. Меликсет-Бек, И. Абуладзе, Б. Арвеладзе, Б. Абашидзе).

В Грузии систематически публиковались переводы армянских писателей. Среди них, как древнейшие литературные памятники (Григор Нарекаци, Нерсес Шнорхали, Нахапег Кучак и др.), так и произведения армянской поэзии и прозы 19–20-го столетий (Александр Ширванзаде, Григор Зограб, Ованес Туманян, Аветик Исаакян, Вртанес Палазян, Вахан Терян, Мовсес Аразян и др.). Что касается армянского фольклора, в 1939 году на грузинский язык был издан полный перевод эпоса «Давид Сасунци» (перевод Д. Гачечиладзе), а вскоре, перевод басен Мхитара Гоша и Вардана Айгекци (перевод И. Шилакадзе).

В 1976 году был издан сборник армянских народных сказок. За последние годы по инициативе «Кавказского Дома» в Тбилиси осуществилось издание армянского фольклора на грузинском и русском языках. Среди них особенное внимание заслуживает академическое издание 1976 года армянских народных сказок для серии «Сказки народов мира», подготовленное переводчиками арменологами (З. Алексидзе, Э. Медулашвили, Е. Зукашвили, М. Робакидзе, Л. Давлианидзе) под редакцией и введением З. Алексидзе. Сборник состоит из волшебных и новеллистических сказок, а также сказок о животных. Среди них дается перевод нескольких бытовых сказок писателя 13-го века Вардана Айгекци.

В армянских народных сказках встречается большое количество сюжетов, которые широко распространены в Грузии, в ряде стран ближнего Востока и в Европе. Грузинское издание армянских сказок представляет особый интерес для тех исследователей, которые изучают грузино-армянские фольклорные параллели и мифологические аспекты сказки.

Армянские народные сказки об огненном коне особенно насыщены мифическими пластами, согласно которым удастся установить общее мифологическое начало сказочного коня.

Конь-чародей встречается в разных типах волшебных сказок, особенно АТУ 314, АТУ 350, где он является другом героя. Сказки, в которых конь выполняет функцию чудесного помощника, широко распространены в фольклоре народов мира. В «Морфологии сказки» В. Я. Проппа при изучении функции помощника, установлено, что в схеме семиперсонажной сказки лишь только конь универсальный помощник, который, в отличие от других персонажей (частичные помощники и специфические помощники) в силах выполнять все функции помощника. 1) пространственное перемещение героя 2) ликвидация безымянных недругов 3) спасение от преследования 4) разрешение трудных задач, 5) трансфигурация героя.

Появление коня в экспозиции сказки происходит в своеобразных, твердо установленных формах, а его присутствие в начале сказки связано с различными обстоятельствами. Конь может появиться перед героем у могилы его отца, иногда герой сам выбирает себе коня, заимствует его, или же спасает от гибели, и таким путем становится его хозяином. В грузинских сказках самой распространенной является встреча героя с рысаком или всадниками, происходящая у отцовской могилы. По сюжету одной грузинской сказки, перед смертью, отец просит сыновей подежурить у его могилы три ночи. После отказа старших братьев, выполнить отцовское желание берет на себя младший. Он в первую ночь побеждает всадника в белых одеждах, а в последующие – всадников одетых в черное и красное (например, в грузинской сказке «Царский сын и безбородый балалаечник», Умикашвили 1964. 43).

В сказках кавказских и соседних народов, появление всадников происходит в различных формах: то кони сами приходят без всадников или опускаются с небес вместе с облаками (Абхазские 1969), возникают из могил и плачут (Сванские 1991), или же сам отец выходит из могилы и свистом подзывает коня (Народные русские... 1982). Этот конь подарок благодарного отца, с помощью которого герой выполняет сложные поручения и завоевывает царскую дочь.

Для поэтики сказки характерно детальное описание встречи героя с конем, а также выделение двух категорий – коня «агрессивного» и коня «неагрессивного». «Агрессивный» конь при появлении героя не оказывает сопротивления и позволяет оседлать себя (Мингрельские... 1991); хотя его приручение полностью зависит от храбрости и удачности героя. «Неагрессивный» же конь, сам предлагает помощь герою. Именно его выделяет герой из всех остальных коней, присматривает за ним и вскармливает. По грузинским и армянским сказкам, скакунам требуется особая пища, в частности миндаль и ином.

Наличие в сказке мифопоэтических сюжетов и отдельных мотивов – явление обычное, хотя их большинством утеряны древнейшие контексты и они приобретают новое значение. Можно с уверенностью сказать, что образ коня-помощника, со всей полнотой содержит элементы древнейших мифических пластов. Мифическое происхождение сказочного коня, в первую очередь, олицетворяется в обладании им четырех стихий, проявляющихся в его огненной и крылатой сущности, а также тесной связью с землей и водным миром. Армянская сказка «Огненный конь» (Армянские... 1976) и грузинская «Конь-чародей» (Народная словесность... 1956) наилучшие тому образцы. Обе сказки имеют одинаковый сюжет, широко распространенный в фольклоре народов Евразии: герой, с помощью умного коня преодолевает все препятствия на их пути.

Армянский огненный конь полностью проявляет все детали своего мифического происхождения (заключен в конюшню (что по мифической символике отождествляется с подземельем, тьмой, преисподней), его имя – огненный, он способен летать и сражаться с морским конем, своей же сестрой).

В мифологических сюжетах индоевропейских народов огненный конь совмещает атрибутику целого ряда божеств, или же является гипостазом божества, связанных с огнем, громом и молнией. В старо-индийской мифологии, в образе двух коней, представлены мифические близнецы – Ашвины, которые пересекают небосвод в золотой колеснице солнечного бога Сурьи (Топоров 1991: 144). С конями связаны Диоскуры в греческой мифологии: они обеспечивают смену дня и ночи, совмещая функцию спасения (Тахо-Годи 1991: 382–383). У индоевропейских народов общим является представление о солярных божествах, восседающих в военных колесницах с лошадиной упряжью, также, как Иллиос – в греческой мифологии, и богиня зари Ушас и бог солнца Сурья со своей семьей лошадей – в старо-индийской (Топоров 1992: 478). В славянской мифологии бог грома Перун представлен в колеснице – или же в виде всадника, то же самое у балтийцев – Перкунас, который гонится за противником по небу на колеснице, каменной, огненной, иногда железной, красной, запряженный парой коней (Иванов 1992: 304), а у греков – Пегас, подносящий Зевсу гром и молнию (Тахо-Годи 1992: 296).

Огненная природа коня также хорошо проявляется в фольклоре индоевропейских народов (например, в монгольском, казахском), а грузинские слова «цхени» – конь, «цехили» – огонь, «цхели» – горячий, «сицоцхле» – жизнь, имеют происхождение от одного корня – огонь.

В армянских сказках очевидна связь сказочного коня с водой, особенно в тех эпизодах, в которых описывается поединок коня героя с морским конем. По версии армянской сказки огненный конь и морской конь окажутся братом и сестрой.

Юноша остался на берегу, а огненный конь вошел в море. Через некоторое время на морской поверхности появилась кровь, а через мгновение море выбросило на берег шкатулку. Юноша взял ее и спрятал за пазухой, он ждал коня, но тот опоздал и юноша заплакал. Вдруг появился огненный конь, вцепившись хвостом в горло другого коня. Этот конь и оказался сестрой огненного коня – длительное проживание последнего среди людей стало причиной их отчуждения (Армянские... 1976: 91).

Связь огненного коня с морской стихией прослеживается в «Сказке Талагноза». Божественный даритель раскрывает герою местонахождение сказочного коня:

Видишь, напротив тебя стоит дерево и там же находится бассейн. Пойди купи одну лошадиную упряжь, и спрячься за то дерево. Когда из моря появится конь и подойдет к бассейну напиться, поймай его: накинь удечку и повезет он тебя куда захочешь (Армянские... 1976: 32).

Сказочный конь по своей природе хтонический и крылатый, и его связь со стихиями воды и огня В. Я. Пропп в своей работе «Исторические корни волшебной сказки» расценивает вторичным явлением (Пропп 1946).

Особенный интерес представляет то обстоятельство, что в армянской сказке, связь коня с четырьмя стихиями непосредственно сосредоточена и проявляется в едином персонаже сказочного коня.

Сюжеты армянских сказок создают широкое поле исследования для текстуального анализа как армянской народной прозы, так и тех культурных особенностей, которые касаются взаимоотношений кавказского фольклора со всемирным.

Грузинское издание армянских сказок для серии «Сказки народов мира» ясное подтверждение тому, как, являясь неотделимым культурным наследием восточных и западных цивилизаций, кавказская культура сохраняет свое своеобразие.

ЛИТЕРАТУРА

- Абашидзе, Б. (2002). *Грузинско-армянские корни* [«Картул-сомхури песвеби»]. Тбилиси (на груз.).
- Абуладзе, И. (1944). *Грузинско-армянские литературные отношения в IX–X вв.* [«Картул-сомхури литературули уртиертоба IX–X с.»]. Тбилиси (на груз.).
- Арвеладзе, Б. (1978). *Грузинско-армянские литературные отношения в XIX–XX вв.* [«Картул-сомхури литературули уртиертоба XIX–XX с.»]. Тбилиси, (на груз.).
- Апхазские сказки* (1969). [«Абхазური ზაპრები»]. Ред. М. Чиковани. Тбилиси (на груз.).
- Армянские сказки* (1976). [«Сомхури ზაპრები»]. Ред. З. Алексидзе. Тбилиси (на груз.).
- Армянский фольклор* (2004). [«Сомхури ფოლკორი»]. Тбилиси, (на груз. и русск.).
- Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1992). Перкунас // *Мифы народов мира*, т. II. Москва: Советская энциклопедия, стр. 303–304.
- Меликсет-Бек, Л. (1941). *История древнеармянской литературы* [«Дзველი сомхури литературის ისტორია»]. Тбилиси (на груз.).
- Мингрельские тексты. Грузинская народная словесность* [«მეგრული ტექსტები. კარტლი-ხალხური სიტყვიერება»] (1991). Ред. К. Данелия, А. Цанава. Тбилиси (на груз.).
- Народная словесность* [«Халхური სიტყვიერება»] (1956). Ред. М. Чиковани. Тбилиси (на груз.).
- Народные русские сказки* (1982). Из сборника А. Н. Афанасьева. Москва. Худ. лит.
- Пропп В. Я. (1946). *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: изд-во ЛГУ.
- Пропп, В. Я. (1928). *Морфология сказки*. Ленинград: Academia.
- Сванские сказки* [«Сванური ზაპრები»] (1991). Ред. У. Цинделмани. Тбилиси (на груз.).
- Тахо-Годи, А. А. (1991). Диоскуры // *Мифы народов мира*, т. I. Москва: Советская энциклопедия, стр. 382–383.
- Тахо-Годи, А. А. (1992). Пегас // *Мифы народов мира*, т. I. Москва: Советская энциклопедия, стр. 296.
- Топоров, В. Н. (1991). Ашвины // *Мифы народов мира*, т. I. Москва: Советская энциклопедия, стр. 144–145.
- Топоров, В. Н. (1992). Сурья // *Мифы народов мира*, т. II. Москва: Советская энциклопедия, стр. 477–478.

Умихашвили, П. (1964) *Народная словесность* [«Халхური სიტყვიერება»] Тбилиси (на груз.).

Шилакадзе, И. (1975) *Грамматика древнеармянского языка с хрестоматией и словарем* [«Ժնվելի ժոխրի Երևի ցրատիկա Կրեստոմատիա և Լեքսիկոն»] Тбилиси (на груз.).

Шилакадзе, И., Джангидзе, В. (1968) *Хрестоматия армянской и азербайджанской литературы* [«Շոխրի և ազերբայժանուլի Լիտերատուրիս Կրեստոմատիա»] Тбилиси (на груз.).

Uther, H.-J. (ATU) (2011). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, I, II, III, FF Communications. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica

Елена Гогияшвили
ГРУЗИНСКОЕ ИЗДАНИЕ АРМЯНСКИХ СКАЗОК
 Резюме

Арменологические исследования всегда были в центре внимания грузинских ученых. В Грузии систематически публиковались переводы произведений армянских писателей. В 1939 г. был издан полный перевод эпоса «Давид Сасунский», басен Мхитара Гоша и Вардана Айгекци. В 1976 г. в серии «Сказки народов мира» вышел сборник армянских народных сказок под редакцией З. Алексидзе. Сборник состоит из волшебных и новеллистических сказок, а также сказок о животных. Сюжеты создают богатый материал для текстуального анализа армянской народной прозы и рассмотрения особенностей взаимоотношений кавказского фольклора со всемирным. Издание представляет интерес для исследователей, изучающих грузино-армянские фольклорные параллели и мифологические аспекты сказки.

Ключевые слова: армянская народная сказка, перевод, арменоведение, волшебная сказка, новеллистическая сказка, сказки о животных, грузино-армянские параллели, мифология, кавказский фольклор, всемирный фольклор

Ելենա Գոգիաշվիլի
ՀԱՅ ԺՈՂՈՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔՏԱԹՆԵՐԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒՄԸ ՎՐԱՍՏԱՆՈՒՄ
 (նմուշում)

Հայագիտական ուսումնասիրությունները միշտ եղել են վրաց գիտնականների ուշադրության կենտրոնում: Վրաստանում պարբերաբար թարգմանվել և հրատարակվել են հայ գրականության գոհարները այդ թվում «Աստուղծի Դեպքը» էպոսը, Դսրժար Գոշի և Վարդան Եղեգոր առակները, 1976 թն «Աշխարհի Ժողովուրդների հեքիաթները» շարքում լույս է տեսելու է այ ժողովրդական հեքիաթների ժողովածուն: Եվ նրա գիրք «Աղագրիզը» որ թողգրվում էր ոչ սիմյոն հրաշալու թու է շրագալու թում և կենդանական հեքիաթներ, այլս մի շարք առակներ: Այս կարևոր հրատարակությունը բացահայտում էր հայ-վրացական բանահյուսական գույքահենար իսկ դիպաշար այն բազմազանությունը հնարավորություն էր տալիս ծայկական հեքիաթը տեսնել կովկասյան և համաշխարհային հեքիաթի համատեքստում:

Բանալի բաներ՝ հայ ժողովրդական հեքիաթ, թարգմանություն, հայագիտություն, հրաշալու թում հեքիաթ, իրապարտում հեքիաթ, կենդանական հեքիաթ վրաց հայկական գույքահեններ առասպելաբանություն, կովկասյան բանահյուսություն համաշխարհային բանահյուսություն:

Yelena Gogiashvili
GEORGIAN EDITION OF ARMENIAN FOLKTALES
 Summary

Georgian scholars have always been interested in different branches of Armenian studies. Translations of Armenian classical literature and folklore were constantly published in Georgia. In 1976 Z. Aleksidze published a collection of Armenian folktales. The volume included tales of magic, animal tales and fables. It was part of *Folktales Around the World* project and is significant for researchers interested in Georgian and Armenian folklore parallels and mythological aspects of tales. The variety of plots provided a vast ground for textual analysis of the folk tale material in the context of Caucasian and world folklore.

Key words: Armenian folktale, translation, Armenian studies, tales of magic, animal tales, Georgian and Armenian parallels, mythology, Caucasian folklore, world folklore.

«ՀԵՆՋԵԼԸ ԵՎ ԳՐԵՏԵԼԸ» ՆՈՐԱԶԵՎՈՒԹՅԱՆ ԱՄՍԱԳՐԻ ԷԶԵՐՆ

Միջնադարյան թարգմանությունը հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրել ոչ եզակի ևս տեղեկագրությունները հետաքրքիր և անսովոր դիտարկումներից Հայտնի է, որ ցանկացած թարգմանություն ենթադրում է որոշակի տեղեկատվական, իմաստային կորուստ, որը չի հասնում հասցեատիրոջը: Միջնադարյան թարգմանության դեպքում ամեն ինչ թարգմանելու փորձ հաճախ չի էլ կատարվում: Այս դեպքում թարգմանված տեքստը չի հավակնում բնօրինակի կատարյալ համարժեքը լինել: Թարգմանության հայողությունը միանշանակ անկողություն ունի նշված տեղեկատվական կորուստների ծավալի հետ:

Նկարագրողում, ինչպես նաև տեքստի վրա հիմնված ցանկացած այլ պատկերաին մեկնություն համարվում է միջնադարյան թարգմանության տեսակ, քանի որ մեթոդաբանական տեսանկյունից դրանց ստեղծման ընթացքում նկարիչը կիրառում է ալև սկզբունքները: որոնցից օգտվում է նաև թարգմանիչը տեքստերը թարգմանելիս (Pereira 2008: 7): Թարգմանիչն ու նկարիչը օգտագործում են հատման թարգմանական միջոցներ: Մեկիսի (եզրագծային) հնարներ, ինչպիսին են անձնավորումը, չափագանգությունը կամ փոխանունությունը, որոնք բնորոշ են լեզվական տեքստերին, կարելի է տեսնել նաև պատկերային թարգմանություններում:

Մեր ուսումնասիրության առարկան 2009թ. դեկտեմբերին ամերիկյան *Vogue* ամսագրում տպագրված *Little Girl And Boy Lost* վերնագրով ֆոտոպատումն է: Ըստ նկարիչի առաջին իսկ անգամ դիտելիս երևում է, որ դրանք «վերապատում» են Գրիմ եղբայրների «Հենզելը և Գրետելը» հեքիաթի սյուժետային առանձին դրվագներ: Նշենք սակայն, որ լուսանկարներում որոշ տարրեր անհասկանալի են ինչպես սովորական, այնպես էլ մասնագետ ընթերցողի համար: Ինչի է պատճառը: Նկարիչի նկարահանած ֆոտոլուսերը մեզ հետաքրքրում է որպես արհեստագործական սիմվոլիկային թարգմանության վաղ օրինակ: Համեմատենք հեքիաթի տեքստի համապատասխան դրվագները և նկարիչի լուսանկարների հետ:

(1) Once upon a time there dwelt on the outskirts of a large forest a poor woodcutter with his wife and two children, the boy was called Hansel and the girl Gretel. He had always little enough to live on, and once, when there was a great famine in the land, he couldn't even provide them with daily bread (Grimm 1965: 55)

Առաջին լուսանկարում (1), պատկերված է անտառի խորքում թաքնված խրճիթը, որտեղ ապրում են երեխաները (Ջոդկ Լիլի Քոուլի և դերասան Լիդդլու Գարֆիլդի դերադատարմամբ): Պայմանականորեն այս տեղեկված տան մեջ կանգնած սառուկ հերոսները պատմում են իրենց ծայրահեղ աղքատ ու դժգոհ լինելը մահին: Այնուհետև սկսվում են մեզ հայտնի արկածները:



(1)

(2) They wandered about the whole night, and the next day, from morning till evening, but they could not find a path out of the wood. They were very hungry, too, for they had nothing to eat but a few berries they found growing on the ground. And at last they were so tired that their legs refused to carry them any longer, so they lay down under a tree and fell fast asleep (Grimm 1965: 57)

Երկրորդ լուսանկարը (2) մեկնաբանելու համար բավարար չէ միայն հեքիաթի տեքստին ծանոթ լինելը: հայտնվում են կերպարներ, որոնք բազմակայում են բնագրում: Այսպես, լուսանկարի անտառում երեխաները պատկերվում են ծառի տակ, իսկ ծուղկին թառել է Ավագ մարդը: Ականջինավան բանահյուսության մեջ Ավագ մարդը առասպելական կերպար է, որը բարի երազներ է բերում քնած երեխաներին՝ նրանց վրա շաղ տալով ոսկե ավազ: Առավել հայտնի է Հ.Ք. Անդերսենի Օլե Լուկոյն անունով քնարեր կերպարը: Մինչդեռ Գրիմ եղբայրները տեքստում նշանակալից չեն հիշատակում: Լուսանկարում ավելանում են նաև ձկան գլխով տարօրինակ սպառապորն ու զգեստավորված ծառերը: Նշված բոլոր պերսոնաժները պատկերալիկ հավելյալ ուղեգրով օրինակներ են: Նման լրագրական բազատրությունը պետք է փնտրել հեքիաթի տեքստային տարածքից դուրս:



(2)

Կարգալով ֆոտոպատմության ծանոթագրությունները՝ տեղեկանում ենք, որ լուսանկարներն առնվում են Նյու Յորքի Լեոնորայի տեղի քատոնում բեմադրվող «Հենզելը և Գրետելը» օպերային: Վերջինս 1891-92 թթ. գրել է գերմանացի երգահան Լեոպոլդ Լուդվիգի Գրապան տեքստի վրա հիմնված գանկագած երաժշտական ստեղծագործություն միջնադարյան թարգմանության նմուշ է իսկ այս օպերայի ժառանգակից բեմադրությունը կարելի է միջնադարյան մեկնություն անվանել, քանի որ այն հեքիաթի իմաստային հենքի վրա կառուցում է նոր ստեղծագործություն՝ յուրովի տեղադրելով իմաստային շեշտերը:

Այսպես, ամսագրում ընդգրկված պատկերներն ավելի հասկանալի են դառնում Լուսանկարները գրեթե ևս չեն պարզապես կրկնափնտելում են բեմադրության ղեկավարակերպ Լուի Լուիս Լուիսի խոսում ենք միջնորդակերպած միջնադարյան թարգմանության մասին, քանի որ լուսանկարչական տարբերակը ձևավորվել է Գրիմների բնագիր տեքստի օպերային բեմադրությանը միջնորդակերպված հեղինակային մեկնության շնորհիվ: Երաժշտական թարգմանության մեջ սուժետային դրվագները ուղեկցվում են ծայրային պատկերներով՝ հերոսները դիմաձևեր են՝ շարժումակ, իսկ ֆոտոպատմում համարժեք պատկերներն անշարժ են՝ հաճախ ինքնապատկերներ, որոնք արտահայտում են առանցքային թեմատիկ հատվածները:



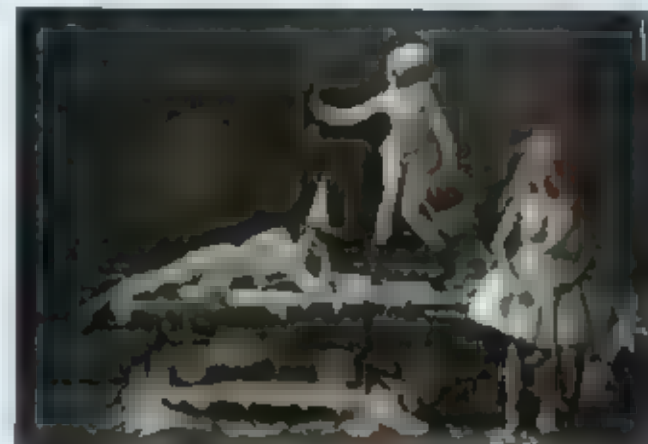
(3)

Հեքիաթի գլխավոր թեման սովն է և հերոսների՝ դրան առնչվող փորձությունները: Ուստի քաղցի գաղափարն անսկիզբ է նաև հեքիաթի միջնադարյան թարգմանական տարբերակներում՝ հատկապես օպերային բեմադրության մեջ: Ինչպես բնմիջ, այնպես էլ ամսագրի էջերին հայտնվող սննդի հետ կապված բոլոր կարգապահությունները առարկաները յուրօրինակ փոխանցում են Թարգմանիչ Լեոպոլդի գամ ամսագրի ընթերցողին պարբերաբար հիշեցնում է երեխաներին տանտղ քուղիի մասին: Երեխաների ժողովուրդի բնական կենտրոնում դառնալ սեռ առիթ է: Երեխաները կարողանում են առանց փոխադրվելու, իսկապական երախով, որն արյան պահանջ է զգում: Անտառում երեխաներն աղոթում են, ոչ թե դրանք իրենց հարազատներն իրենց այլ որպեսզի խոհարարները ճոխ ուրիշը պատրաստեն: Ավելի մարդու պարզապես երազի մեջ նրանց սպասարկում են ձկան գլխով սեղանապետն ու մատուցողները:

Լուսանկարներից մեկում պատկերված է հեքիաթի վերջին դրվագը (3)՝ մարդկանց վիճակը պատրաստվում է ուտել անտառում մոլորված երեխաներին:

Գրիմ Լեոպոլդի հեքիաթի վիճակը կույր է, այդ պատճառով Հենզելը Կարոլանում է ոսկորի օգնությամբ խաբել նրան:

(3) The old woman had appeared to be most friendly, but she was really an old witch who had waylaid the children, and had only built the little bread house in order to lure them in. When anyone came into her power she killed, cooked, and ate him, and held a regular feast-day for the occasion. Now witches have but, like beasts, they have a keen sense of smell, and know when human beings pass by (Grimm 1965: 58).



(4)

Կուրությունը կարող է ունենալ տարբեր մեկնություններ: Տարբեր մշակույթների բանահյուսության մեջ վիճակը հաճախ կատարում է կենդանի և հանդերձալ աշխարհների սիմբոլիկ միջնորդի դեր (Որոտ 1986: 52): Նա գուրջ է ոչ թե տեսողությունից այլ «կույր» է իրեն շրջապատող աշխարհի հանդեպ: Վիճակը կուրությունը փոխաբերություն է նա մի տեղի վրա է, որը չի պատկանում այս աշխարհին: Եթե ամսագիրը, համանաբար, փորձել է զարգացնել այս միտքը՝ նկարահանել մանրիկ հրավիրելով երգչուհի Լեոպոլդ Գրապային՝ վերջինս պահպանելով իր բեմական կերպարը արտառող բարձրակրթունք կոչվածներն ու աչքի ընկնող զգեստները թերևս, լավագույն ընտրությունն է այս դեպքակատարման համար:

Սակայն պատկերել կույր մարդու ավելի բարդ է, քան գրել կամ խոսել նրա մասին: Լուսանկարչին օգտվել է մի ինտերիոր՝ որը հաճախ զիրարմուտ է պատկերաչին աղվեսների սեյ: Եթե կույր լինելը ենթադրում է տեսողության բացարձակ գամ մասնավոր բազալայություն ապա տեսնել չկարողանալու փաստը գուցադրելու համար նկարիչները փակում են կերպարի աչքերը: Եթե տրամաբանությամբ շարժվել են նաև Եթե ամսագրի հեղինակները ծածկելով Լեոպոլդ Գրապայի աչքերը երկար մազափնջով (4): Նախ, անտվոր սանրվածքը համահունչ է նորաձևության պահանջներին և զեղազրուողաբար միտքն ինքնապատկեր աչքերը ծածկող մազափնջով կրում է փոխանվանական բնույթ: Խուշկով ընթացիկ հերոսի տեսողական արատի մասին:

Տվյալ ֆոտոպատմության մեջ մեծ տեղ է գրավում անձնավորը մի՝ Լեոպոլդ Կան հնար: Երբ հեղինակը սարդկա ին հատկանիշներ է պերագրում առարկա ին և վերջինիս պատկերային լուծումները ծուկ սպասարկողները կամ զննողները գամ անտառը: Լուսանկարիչը հեքիաթներում պատկերավոր և առեղծվածային կար է բազա ռություն չէ նաև քննարկվող ֆոտոգրաֆի անտառը (5): Լուսանկարների մեջ

Հենգելը և Գրետելը փախչում են անտառափն սարսափներից նրանց հետապնդում են սևազգեստ ծառեր: Այսպես նորաձևության ամսագիրը հագուստի միջոցով անձնավորում է անտառի սարսափելի բնագիշերին ներկայացնելով նրանց որպես դաժան, անկարեկից և անգութ արարածներ



(b)

Անխոս անհնար է անտեսել նորաձևության ամսագրին բնորոշ հատկանիշները լուսանկարներում: Նախ, հերոսների բոլոր զրվագներում գրում են միայն բարձրաժողովրդի հագուստներ, դրանք բոլորը նույն գունային երանգի մեջ են գերծափվելով: Նախընտրված ու զարդարանքներից Գրետելի մոռանալ, որ նորաձևության ամսագրերը և դրանց էջերին տպագրվող ֆոտոպատումները հետապնդում են այլ՝ հեքիաթների նկարագրողական տարրեր նպատակներ: Առաջին հերթին, այս լուսանկարները զուգահեռում են հագուստը: Դրանք հասցեագրված են նորաձևության գիտագետներին և գնորդներին, ում ենթագիտակցության մեջ տվյալ պատկերները պետք է արթնացնեն բոլորիս վաղ հասակից ծանոթ հուշեր, մանուկ տարիքում ընթերցած ունկնդրած հեքիաթներից ծանոթ զրվագներ: Նման պատկերների ստեղծումը հնարավոր է միայն նկարի մեջ տեքստային որոշ տարրերի վերաբառագրման ճանապարհով: Տեքստը և պատկերը սիւնայնցիկ տարրերով և նշանային համակարգերի բնույթով, ապա այն գրեթե նույնական են հաղորդվող տեղեկատվության տեսանկյունից

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- Bland, D. (1958). *A History of Book Illustration: the Illuminated Manuscript and the Printed Book*. London: Faber and Faber Ltd
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation, in Venuti, L. (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge
- Tatar, M. (2002). *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York-London. W W Norton & Company
- Pereira, N. M. (2008). *Book Illustration as (Intersemiotic) Translation. Pictures Translating Words*. University of Sao Paulo
- Vogue US, 2009, December, New York
- Пронин В.Я. (1986). *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград. ЛГУ
- <http://www.surlalunefairytales.com/hanselgretel/index.html>

Արմինե Դանիելյան «ՀԵՆԶԵԼ ԵՎ ԳՐԵՏԵԼ» ՆՈՐԱԶԵՎՈՒԹՅԱՆ ԱՄՍԱԳՐԻ ԷՋԵՐՆԸ Ասփոփում

Հոդվածը վերլուծում է Գրիմ եղբայրների «Հենգելը և Գրետելը» հեքիաթի միջնադարյան թարգմանության առանձնահատկությունները նորաձևության ոլորտում: *Vogue* ամսագրում տպագրված լուսանկարները պատկերում են աղբյուր տեքստի այն հատվածները, որոնք բնական են հեքիաթի գրեթե բոլոր միջնադարյան տարբերակների հիմքում: Տոտոշարքը ցուցադրում է բնագրի մեկնության հնարավորություններն ու թարգմանված իմաստային շերտերը: Լեզվաոճական հնարների կիրառությունը թիրախ պատկերներում օգնում է բնութագրել հագուստը ուսուցանելի ստադիաները: մինչև այն ժամանակ բազմաթիվ հեքիաթի մետաֆորական և ներիմաստային շերտերը **Բանալի բաներ՝ միջնադարյան թարգմանություն, միջնադարյան մեկնություն, արարկերային տեքստ, իմաստային բացատրություն, լեզվաոճական հնարներ, ֆոտոպատում, պատկերային տրոպեր, թիրախ պատկերներ, դիզայնի իմաստարարություն:**

Армине Даниелян «ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ» НА СТРАНИЦАХ МОДНОГО ЖУРНАЛА Резюме

Статья рассматривает особенности межкультурного перевода сказки братьев Гримм «Гензель и Гретель» в контексте высокой моды. Фотографии, опубликованные в журнале *Vogue* воссоздают те отрывки источника, которые лежат в основе всех межкультурных вариантов. Фото ряд проявляет новые возможности интерпретации и скрытые смысловые оттенки оригинала. Использование лингвостилистических приемов в переводимых образах помогает читателю понять замысел стилистов, а также выявить мультимедийные и поэтические аспекты сказки

Ключевые слова: межкультурный перевод, межкультурная интерпретация, визуальный текст, смысловые компоненты, лингвостилистические приемы, фотоповествование, визуальные тропы, целевые изображения, семантика дизайна

Armine Danielyan HANSEL AND GRETEL ON THE PAGES OF FASHION MAGAZINES Summary

The article analyses the peculiarities of the intersemiotic translation of *Hansel and Gretel* by brothers Grimm. The images published in the *Vogue* magazine visualize those passages of the source text that are found in most intersemiotic variants. The photo shoot presents new prospects of interpretation and the hidden layers of meaning of the original. The usage of linguostylistic devices in the target images helps the reader to decode the fashion designers' intentions as well as to reveal the implicit semantic layers of the tale

Key words: intersemiotic translation, intersemiotic interpretation, visual text, semantic elements, linguostylistic devices, photo narrative, visual tropes, target images, design semantics

ԻՆՉՈՒ ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ ԵՆ ԽՈՍՈՒՄ ԾԱՌԵՐԸ ԹՈԼԿԻՆԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Բնությունը հրաշք է, Աստծո կողմից մի մեծ պարգև, որը, ցավոք, մենք՝ բանական համարվող էակներս հաճախ չենք գնահատում, այլ բնդիակառապը, արհամարհում, փչացնում ու կործանում ենք:

Այսօր մարդ բնություն փոխադարձությունը չեղվել է բնական ընթացքից և առևտուր գգալի է մարդու կործանարար ազդեցությունը: Իհարայն, բարեբախտաբար, կան անհատներ, որքան իրենց ողջ կյանքն ու գործունեությունը նվիրում են բնության պահպանման վեհ նպատակին: Նրանցից է Ջ.Ռ.Ռ. Թոլկինը:

Թոլկինը և բնության կապը, առես, սիրտ երկար ու գեղեցիկ մի պատմություն է որն սկսվել էր դեռ մանկուց և շարունակվում է առ այսօր՝ գրողի մահից քառասուն տարի անց: Հեղինակի գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում բնությունն առաջնային նշանակություն ունի թե՛ բովանդակային, թե՛ բարդախորհրդակալ թե՛ գեղագիտական առումներով:

Մասնաճնշված բնության պաշտպանի դերը Թոլկինը ողջ կյանքի ընթացքում պարտում էր այն խաթարող զուգորդին՝ Նա յիշտ սարսափով էր հետևում ժամանակագից աշխարհի մեքենայագմանը, անտառների ու ծառերի ոչնչացման հաշվին: Դարերը ու ավտոկայանատեղերի կառուցմանը, Երապի առաջ փոխվում էր ամեն ինչ՝ անտառաբուս գետակների ճայնը խլանում էր գնացքների սուղոգի գործարաններում՝ արժիների աշխատանքից առաջագած ծխից խասրուս էին բնության վառ գույները Թոլկինի գայլու թի ու գառան գգազույր գազաթնալենին և հասնում առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին՝ երբ բնությունը զանգվածաբար ոչնչանում էր բուսական աշխարհն ուղղակիորեն նգմվում էր տանկերի թրթուրների տակ: Այդ երապիների անսիրտական ազդեցության ներքո Նա անախաղաղ իր ստեղծագործություններում գեղեցիկ, աչքաբանական ու հաղորդակց ձևավորել բնությունը, և ծառերին դարձնել թշնամիների դեմ պարտող գնդակի էակներ:

Պատահական չէ, որ բազմաթիվ ոճական հնարների շարքում առանձնակի դրսևորում է, ստանում անձնավորում մի (personification) Այս հնարն օգտագործվելով Նա խոսեց ու լեհական իրավունքներն արտահայտելու՝ զայրանալու, սիրելու և ատելու իրավունք է տալիս բնությանը: Երա ստեղծագործություններում (Վատաշիների յիբուկալը)՝ Լուսախոր վկար, «Բիլվարիլիոն»՝ «Հորիթ» և այլն) անտառները հաճախ էր զայրանում և որպես անանձին կերպարներ: Օլդ Ֆորեսթը (Old Forest)՝ Միրքվուդը (Mirkwood)՝ Ֆանգորնը (Fangorn)՝ Գոլդեն Վուդը (Golden Wood)՝ աստառներ են, ինչ այդ անտառների ծառերը անձնավորված կերպարները էներգիան են:

Ինչպե՞ս (Fm) հին անգլերենում նշանակում է «հսկա»՝ Էներգիա խոսում են էներգիան բազմաթիվ այլ լեզուներ, ինչպիսիք են քուենյաներենը (Quenya)

և սինդարերենը (Sindarin)՝ Էլֆերին (Elf) սինդարերեն անվանում են Օնոդրիմ (Onodrim) կամ Էնիդ (Enyd)՝ եզակի թվով (Նոդ (Nod) Թոլկինն էներգիան բնորոշում է որպես հանդարտ և համբերատար էակներ, որոնք, սակայն, զայրույթի և վիրավորանքի պոթելման պահին դրսևորում են աննկարագրելի կամք և անհաղթելի ուժ:

Գոլդեն Վուդի (Golden Wood) Էներգիա օժտված և Թոլկին գեղեցկությամբ, հաստատուն են և ճշմարիտ: Յուրաքանչյուր կանաչ կամ ոսկեգույն տերև, յուրաքանչյուր դեղին ծաղիկ և յուրաքանչյուր բողբոջող շիվ գեղեցիկ է ծառի վրա՝ որի ռես մեկ ամբողջություն է կազմում: Այդ գեղեցկությունը ակնհայտ է Թոլկինի ծառի էներգիան խոսքում և թղթիներին նկարագրելիս՝ որն ընթերցողին է ներկայացվում Թոլկինի թարգմանությամբ՝ *"The valley where the trees in a golden light sang musically, a land of music and dreams: there are yellow trees there: it is a true yellow land."* (Tolkien 1993: 308)

Հատկառում *yellow* և *tree* բառերի շրջում կրկնությունը թերևս նպատակ ունի ընդգծել անտառի ինքնատիպ գեղեցկությունը ոսկե գույների մեջ:

Գոլդեն Վուդի հակապատկերներ են Միրքվուդը (Mirkwood) և Օլդ Ֆորեսթը (Old Forest)՝ Միրքվուդը (Mirkwood), ինչպես Թոլկինն ընթերցում է ասել՝ պարզ գերմանական անուն է և ուր որ հիշեցնում է խավարը՝ Նախաինում այն անվանել են Գրին Վուդը (Greenwood the Great)՝ ազալն, երբ Վաուրոնը (Valuron) բնակվել և փախել որպես ծաղկած Լուսնոսանազի՝ մեծ կանաչ անտառը դարձավ և և վտանգավոր:

Օլդ Ֆորեսթը (Old Forest) «բարի» անտառ է, սակայն ունի սն անկյուններ՝ որտեղ արևի շողերը երբեք չեն թափանցում: Այնտեղ բնակվող ծառերն «մտածում են բարու և չարի հատկանիշներով»՝ Էրբ Ֆրոդոն (Frodo) ու Նրա ընկերները մտնում էին Օլդ Ֆորեսթ (Old Forest)՝ որպեսզի փախան ռուվալաքանների հետապնդումից, չէին և պատկերազնում ինչպիսի վտանգներ են իրենց անտեղ ապաստում: Այդպիսի անտառային փոխանցում էր «սիրտը» լզվել ատելությամբ: Մտերև ատուս էին իրենց ազատությունը սահմանափակողներին իրենց կործանողներին՝ կոտորողներին, արողներին Թոլկինը իր նասականներից մեկում նշել է, որ Օլդ Ֆորեսթը թշնամաբար էր տրամադրված երկուստանի արարածների նկատմամբ, քանի որ այն լի էր դառն հուշերով:

«Իհատանների հիբակալը» վեպում Թոլկինը կարևորագույն տեղ է հատկացնում Ֆանգորն (Fangorn) անտառին՝ քանի որ այնտեղ էր ապրում աննատառնեց Էներգիա Թոլկինը (Treebeard)՝ սինդարերեն Ֆանգորն Ի պատիվ Նրա անտառը նույնպես կոչվում է Ֆանգորն Թոլկինը մի հսկա էր, բարի ու խոհեմ ով, կարծես դատավորի դեր ստանձնելով, վրեժխնդիր է լինում այն բոլոր մարդկանցից, որքան վնասում էին ծառերին՝ Էթն ուղադրություն դարձնելով Թոլկինի խոսքում անկա բաղաձայնների կուտակաամբ ճայնարկությունների կրկնությամբ, կնկատներ, որ Թոլկինը ձգտել է Թոլկինի խոսքը դարձնել ավելի հավասարակշռված, խորհրդավոր, խոսկոտ և նույնիսկ սարսափազդու:

"Hrum, Hroom" (Tolkien 1993: 470).

"Hm! Here we are." (Tolkien 1993: 459).

"Hm, but you are hasty folk, I see." (Tolkien 1993: 450).

"Hm, hoom, here I am again." (Tolkien 1993: 471).

"Ho, hm, well, we could, you know!" (Tolkien 1993: 455).

"Hoo, oh! Good morning." (Tolkien 1993: 467).

"Hoo, eh? Entmoot?" (Tolkien 1993: 467).

Թոմ Շիփմենի կարծիքով Թոլկինը նպատակ է ունեցել Թրիբերդի ծայնը նմանեցնել իր լավագույն ընկերոջ՝ Ք Ս Լուիսի ծայնին՝ քանի որ նա նույնպես բարի ու առաքինի մարդ էր և զաղափարակից ընկեր:

Թրիբերդի միջոցով տեղեկանում ենք նրբի, գոյություն ունեցած Էնտուայֆերի՝ կին էնթերի մասին՝ Նրա հիշողություններում պահպանվում են Էնթուայֆերի ստեղծած հրաքանչյալարտեզներն ու այգիները որոնք սիականթարթում ոչնչագրում և լատեն անյուր են դառնում դաժան Մարումանի (Saruman) հպատակների կողմից

After the Darkness was overthrown the land of Entwives blossomed richly, and their fields were full of corn. Many men learned the crafts of the Entwives and honoured them greatly, but we were only a legend to them, a secret in the heart of the forest. Yet here we still are, while all the gardens of the Entwives are wasted. (Tolkien 1993: 475).

† Վայս առենք, տարիների ընթացքում կաթիլ առ կաթիլ կուտակվելով, լցնում են Թրիբերդի համբերության բաժակը՝ Ես իր խուլ, փայտեղեն ձանձուկ հորդորում է միտ էնթերին հարձակվել Սարումանի ամբողջ վրա՝ ոչնչացնել ու կործանել այն

He is plotting to become Power, he has mind of metal and wheels; and he does not care for growing things, except as far as they serve him for the moment. (Tolkien 1993: 468)

Էնթերի քանակը, ենթարկվելով հորդորին, միահամուռ կերպով գրոհում է: Սա մի դարհուռնի տեսարան է՝ որը (Մերրի (Merry) ենթադրության մեջ ազելի պատկերավոր է դառնում գեղարվեստական համեմատությամբ

An angry Ent is terrifying, their fingers, and their toes, just freeze on the rock; and they tear it up like bread-crust. It was like watching the work of great tree-roots in hundred years, all packed into a few moments. (Tolkien 1993: 510)

Թոլկինի սիրտ և հարգանքի արտահայտումը բնության նկատմամբ խտանում է Թոլկինի կարգադրում որո՞ հավանաբար ամենից շատն է նման իրեն Սաֆայն ինքը Թոլկինն այս կարծիքի հետ համաձայն չէր

Թոլկինը ոչինչ չէր հասկանում ժամանակակից տեխնոլոգիաներից, ոչ էլ գանգանում էր հասկանալ Ես ապրում էր վաղեմի ժամանակների բարբերով՝ Նրա հիշողությունները և լավ ժամանակների մասին էին Իր ընկերոջ՝ Լուիսի մահից հետո Թոլկինն իր դատերը գրեց մի նամակ, որտեղ ասում էր, որ իր տարիքին հասնապատասխան գագաթները ունի հասնապատում է իրեն ձեռք հասնող որո՞ մեկ առ մեկ զորքնում և տերները իսկ ներքևում արմատների ստեղծ, կարծես կազին դրված լինի

Թոլկինն ապրեց տասնամյակներ ու ստեղծեց առասպելներ, կերտեց յոթորկում ու ինքնատիպ կերպարներ՝ Իր սերը բուսեղեն աշխարհի նկատմամբ նա փոխադրեց ընթերցողներին, առես էնթերի միջոցով նրանց հասկացնելով կենդանի ծառերի կարևորությունը: Առաջին հայացքից դրանք հիացմունք և իլ նվաճեցնես ապագայում ռետրոկոլորնում են Էնթերը իսկ վերջում նույնիսկ վախ՝ Ար ծառերի ռաբապանք ու ինքնագոհությունը գարնանը և հիագուռը է առաջացնում: Չնայած մարդը հաճախ անտեսում է ծառերի տառապանքը,

Թոլկինի անձնավորված ծառերը քաջատեղյակ են մարդկանց տառապանքներին և օգնության ձեռք են մեկնում նրանց:

Թոլկինն առել է, որ իր բոլոր ստեղծագործություններով դուրս է գալիս ծառերի թշնամիների դեմ՝ ի պաշտպանություն նրանց Բնության և ծառերի նկատմամբ Թոլկինը վերաբերվումն ա սօր ա վելի քան երբեք ուսանելի է, ան ոչնչացնելու աղետալի հետևանքներից խուսափելու համար Բնության խաչակրի իր դերը նա փոխանցում է իր ընթերցողին՝ դարձնելով նրան իր համախոհը

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 1915թ իգ մինչև 1919 թ թվականները Թոլկինն աշխատել է քուենյաներեն լեզվի ստեղծման վրա (Quenya)՝ Այս լեզվի քերականությունն ա վելի մոտ է լատիներենին և ժասանակալից գերաանկրեանք քան ժամանակակից անգլերենին Խոսակցական քուենյաներենն ու գրագիր լեզուն բավականաչափ տարբերվել են միմյանցից 4 քուենյաներեն գրված ամենավաղ աշխատանքներից մեկը՝ Նաքիլիոնն (Nargellon 'Autumn') է, 1915-1916թթ:

2 Խյնդարերենի ստեղծման աշխատանքները Թոլկինն սկսել է 1917թ ից և ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում փոփոխել և թարմացրել է այն Մյզրում հեղինակն ա ն անվանել է Գոլդոգրին (Goldogrin) կամ Նոմիշ (Nomesi), 1930 թ ին անվանեց այն Նոլդորին (Noldorin) իսկ վերջում կրկին սինդարերեն (Sindarin) Այս լեզվի հնչյունաբանությունը, ուղղագրությունն ու քերականությունը նման են ուելսերենին (Welsh):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Պողոսյան, Պ ԼԻ (1991) Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ Ռճական արվեստագիտական ինտեգրացիոն, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն:

Ахманова, О.С. (1968). *Словарь лингвистических Терминов*. Москва: Советская Энциклопедия

Hammond, Wayne & Christina Scull (2005) *The Lord of the Ring A Reader's Companion* Boston: Houghton Mifflin Company

Noel, Ruth (1980). *The Languages of Tolkien's Middle-earth*. Boston: Houghton Mifflin Company

Shippey, Tom (2001). *J.R.R. Tolkien: Author of the Century* Boston: Houghton Mifflin Company

Smith, Ross (2007). *Inside Language*. Switzerland: Walking Tree Publishers.

Tolkien, J.R.R. (1993). *The Lord of the Rings*. New York: Mariner books

Արմինե Մաթևոսյան, Անի Տեր-Պետրոսյան
ՌԶՈՒԵՎ ԻՆՉՊԵՍ ԵՆ ԽՈՍՈՒՄ ԾԱՌԵՐԸ ԹՈԼԿԻՆԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ
Ամփոփում

Անտառի և ծառերի քման առանձնակի տեղ է գրադեցնում Ջ.Ռ.Ռ. Թոլկինի ստեղծագործություններում, որտեղ բնությունն օժտված է յուրօրինակ՝ մարդկային, հատկանիշներով՝ Մարդ ու բնություն սերտորեն փոխկապակցված են: Ռճական մակարդակում այս առնչությունը դրսևորվում է անձնավորման ոճահնարի միջոցով Հողվածը նվիրված է Թոլկինի երևակայական կերպարների խոսքի լեզվաբանական

քննությանն ու մեկնությանը, նման ռատոմասիությունը կարող է նպաստել Թոլկինի երկերի առաջին խորքային ուկառ սանր

Բանալի բառեր՝ Թոլկին, անրառ, անճանաչորում, մարդանալ, երեակայական կերպարներ, գերբնական, լնգվարանական քննություն, մեկնություն, ռճահնար, փոխկապակցված

Armine Matevosyan, Ani Ter-Petrosian
ПОЧЕМУ И КАК ГОВОРЯТ ДЕРЕВЬЯ В ПОИЗВЕДЕНИЯХ ТОЛКИНА
Резюме

Особое место в произведениях Толкина занимает тема леса и деревьев, где природа наделена воображаемыми свойствами. Здесь человек и природа тесно взаимосвязаны и доминирующим стилистическим приемом является персонификация. Данная статья посвящена изучению речи уникальных толкиновских образов с целью проникнуть в неповторимый фантастический мир автора

Ключевые слова. Толкин, лес, персонификация, очеловечение, сверхъестественные образы, потусторонний, лингвистическое исследование, интерпретация, взаимосвязь

Armine Matevosyan, Ani Ter-Petrosian
WHY AND HOW THE TREES IN TOLKIEN'S WORKS SPEAK
Summary

In J.R.R. Tolkien's works the theme of forests and trees has a special place. Here nature is endowed with specific supernatural features. Man and nature are closely interrelated and personification is the dominant trope. The present article is devoted to the study of the speech of the unique, anthropomorphic characters found in Tolkien's works with an aim to penetrate into the uncanny world of the author

Key words: Tolkien forest, personification, humanize, supernatural personages, linguistic study, interpretation, trope, interrelated

Ռուզան Միրզոյան

ՄԱՐՍԵԼ ԷՄԵԻ «ԹԱՌԱԾ ԿԱՏՎԻ ՀԵՐԻԱՅՆԵՐԸ» ՇԱՐԻՐ
ԲՆԱԳՐԻ ԵՎ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԺԵՐՈՒԹՅԱՆ
ՄԻ ԲԱՆԻ ՆՆԴԻՐՆԵՐ

Հեքիաթներն, ընդհանրապես, վիպական ժանրի ստեղծագործություններ են Նրանք պայմանականորեն բաժանվում են երկու խմբի

1. Հրաշապատում կամ ֆանտաստիկական

2. Իրապատում կամ ռեալիստական

Հրաշապատում կամ ֆանտաստիկական խմբի հեքիաթներում պատկերված դեմքերը, իրադարձությունները քիչ իրական են, իսկ գործողության տեղն ու ժամանակը մտացածին

Իրապատում հեքիաթներն ամբողջությամբ ներթափանցված են աշխատանքի գաղափարախոսությամբ Իրապատում հեքիաթների արվեստը պայմանապարհված է նրանց բովանդակությունը կազմող սոցիալ քաղաքական թեմաներով, իրական առարկաներով ու երևույթներով, մարդկային առարկաներով, հարաբերություններով Իրապատում հեքիաթներն աչքի են ընկնում աշխույժ և անբռնազրու երկխոսություններով, պարզ լեզվով և սրամիտ քառախաղով

Հեղինակային հեքիաթները ներկայացնում են ստեղծագործողի երևակայությունը որտեղ միախառնվում են տարրեր կենդանական, հրաշապատում և իրապատում հեքիաթներից, արկածային և գիտաֆանտաստիկ գրականությունից

Մարսել Էմեի «Թառած կատվի հեքիաթները» շարքը հեղինակային հեքիաթներ են որտեղ միախառնված են թեև հրաշապատում կամ ֆանտաստիկական, թեև իրապատում կամ ռեալիստական հեքիաթների բնորոշ առանձնահատկությունները

«Թառած կատվի հեքիաթները» շարքը հասցեագրված է 4-75 տարեկաններին, ինչը քաղկազած է տասնյոթ հեքիաթից: Պատմությունները տեղի են ունենում միաժամանակ իրական և երևակայական աշխարհում: Հեքիաթներում իրադարձությունների վայրը ֆերման է, բայց երբեք չի եղել, և թեև որտեղում է այն գտնվում, բնակեցվող միայն կարող է ներառել, որ այն ֆերմանիս է, ավելին Ս. Էմեի ծննդավայրը ժողովրդի հեքիաթներն իրական են, բայց իրավիճակները դեպքերն անիրական: Հեքիաթաշարը երկու գեղջուկ քույրերի՝ Դելֆինի ու Մարինետի պատմությունների շարքն է, որոնք մեծանում են ծնողների խորհուրդներով և կենդանիների քաղկապությամբ շրջապատված: Քույրերը երկակի բնույթ ունեն Ս. Էմեի կողմից իրական կերպարներ են դարձնում և գնում առանց ֆերմայում օգնում են ծնողներին: Այս առումով համապատասխանում են իրապատում կամ ռեալիստական հեքիաթների պահանջներին: Սյույս կողմից դառնում են հեքիաթի կերպարներ իրական աշխարհի փոխարինելով անիրականով հասնել դարձնում են փոխ իրենք դառնում են սեկը ձի առանց ազնակ եղին գրե, կարողեւ հաշվել

են ևս վորեցնում՝ այս դուևորումներով համապատասխանելով հրաշապատում կամ ֆանտաստիկ հեքիաթների պահանջներին Հեքիաթաշարի տասնյոթ հեքիաթուս նրանք հիմնական գործող անձերից են կենդանիներին ու ծնողներին կապող օղակը։ Նրանց միջոցով է հեղինակն արտահայտում իր վերաբերմունքը կենդանիների հանդեպ ծնողների անարդար դրսևորումների հակադարձումները «Իսաովի թաթը» հեքիաթում, հակառակվելով ծնողների կամքին, փրկում են անհնազանդ կատվին քրահեղձ լինելուց։ «Ոչխարը» հեքիաթում նույնպես, չենթարկվելով ծնողներին, փախչում են տեղից որպեսզի ազատեն իրենց սիրելի ոչխարին նրան տեղ դարձած հիմար ու հարբեցող զինվորականից։ Բոլոր հեքիաթներում կարևոր շեշտադրումներից է այլապիությունը (ալտրոսիզմը), որ դրսևորվում է թե կենդանիների թե քույրերի կողմից ճունը համանուն հեքիաթից Իբրում է իր ներսանիկ կանար իր անկախություն է ֆերմայում որպեսզի օգնի իր կույր և ծույլ նախկին տիրոջը «Ներկատուփերը» հեքիաթում եզր ցանք չի խնայում մի կաթիլ արցունք թափելու հասար, որպեսզի ազատի աղջիկներին ծնողների գայրու թից «Լորանտալկն ու խոզը» հեքիաթում հավն ա նրան շատ է զանկանում հանոյր պատճառել խոզին, որ Լեղնչանքի շնորհիվ ճոճանակի մի ծառին ևստած խոզին վեր է բարձրագնում և օոոնում է Հեքիաթներում կենդանիները պահպանել և և րնությունից իրենց տրված առանձնահատկությունները շունը հավասարում է իր բուազդին աքաղաղը նույն հիմարն ու գլուխցովանն է, կատուն ծույլ և ո ինքնահավան և այլն Իս ինչ որ չափով անիրական աշխարհ է որտեղ կենդանիները շտված են խոսելու, և մտածելու պարողությամբ և կարող են իրենց ևա ապիրություններով հետաքրքրություններով դատողություններով կիսվել մարդկանց հետ, նույնիսկ՝ րնկերանալ Մրանք հեքիաթներ են, որտեղ առօրյան միաճուլվում է հրաշքին և րնթերցողին տանում դեպի երանելի աշխարհ։

Հայտնի է, որ հեքիաթներում ներկայացված է լինում բարու և չարի, լավի և վատի պայքարը, որտեղ հաղթում է բարին և արդարը Իս է միգուգե ասենալով բազատությունը, որ ա գ ժամեր ստեղծագործությունները րնդունվում և սիրելի են դսոնում բոլոր տարիքի մարդկանց համար քանի որ սարդը բարության, ազատության, արդարության կարիք ունի բոլոր տարիքներում

Բացի հիմնական գաղափարից, որն է բարության հաղթանակը, էմենի հեքիաթներում, բառ իս, զա շեղում ժանրի չափանիշներից հերոսները, որոնք մարմնավորում են չարությունը, երևութական են, նրանք ևս բարի են։ Գայրը նու ասնուն հեքիաթում շատ նման է Բարը Պերոյի «Կարմիր գլխարկի» գային բայց րնթերցողը համակրում է նրան, քանի որ ցանկանում է բարի դառնալ, նույնիսկ անտառի գայրի գենդանիներին բարութ ուն է քարոզում Դառնալով Դելֆինի ու Մարինետի բարեկամը նա ափսոսում է որ կերել է Կարմիր գլխարկին ա գ արաքը համարում է իր երիտաարդական մեղքերից մեկը և կարծում որ բոլոր մեղքարի ն պատ է թողություն տալ Ի ա գ հեքիաթի ապարդին կենդանական բնագրի նդվե ով ուտում է նրկո քույրերին Լյաունդ Լ, որ Լ մեն այլ վերջաբան է գտնում Դելֆինը Մարինետն ու ծնողները ազատ են արձակում գային մարդուն բնագրից, չարությունից, վրեժխնդրությունից բարձր դնելով։ Բարությունն է աշխարհը առաջ մղում Բարության ապացույցներ Մ. Էմեն տալիս է գրեթե բոլոր հեքիաթներում։

Թարգմանելուց առաջ կարևոր է ուսումնասիրել ստեղծագործությունը ոչ միայն գրականագիտական, այլև լեզվաբանական առումով քանի որ ստեղծագործողն իր մտքի արգասիքը հաղորդում է իրեն հատուկ լեզվամտածողությամբ և հոգեբանությամբ Ֆրանսերենում ի տարբերություն կենդանիները շեշավոր են համարվում, և նրանց մասին խոսելիս գործածում են ու գերանունը,

«Լեղնապես տիրոջս մատուցում էի անհրաժեշտ փոքրիկ ծառայություններ էլ չեմ խոսուս ինձ լսելու հանույթի մասին Լ՝նդունում եմ, որ ես րնդամենը շուն եմ, բայց խոսելն օգնում է, որ ժամանակն անցնի...»

— Դուք նույնքան լավ եք խոսում, որքան մարդը, շուն» («Շունը») :

Այս փոքրիկ հատվածում երևում է, թե Էմեն որքան է շան հատկանիշները քարճրագրել, հավասարեցրել մարդու մակարդակին, որ շունն իրեն լսելը հանույթ է համարում իսկ նրա խոսելաոսը, րմոնողականությունը գնահատելով փոքրիկները նրան հույսով են դիմում և համեմատում մարդու հետ,

Միրամարգի կերպարը համանուն հեքիաթուս ստեղծելու համար Էնդինակը գործածում է ֆրանսերենում գոյություն ունեցող Լրեք ոճերից կաս ռեգիստրներից քարճր ոճը

Խնդրում եմ, - ասաց նա, ինձ մի մոտեցեք։ Ես շքեղ կենդանի եմ և ամեն մեկի հետ շփվելու սովորություն չունեմ։

— Ներող եղեք, քթի տակ մրթմրթաց խոզը։

— Դե ոչ, այդ ինձ ներք առանց ձևականության իրերն իրենց անունով կոչելու համար եթե զանկանուս եք ինձ նման գեղեզիկ լինել պետք է ցանք թափեք Դրեթն նույնքան դժվար է այսպիսին մնալը, քան դառնալը

— Ինչպես, - զարմացավ խոզը։- Միթե դուք միշտ գեղեցիկ չեք եղել

— Օ՛, ոչ, երբ աշխարհ եկա թեթևակի փետրաշերտ ունեի և հույս չունեի, որ այն Լրեք կփոխվի Դատ դանդաղ ձևափոխվեցի մինչև դարձա այնպիսին, ինչպիսին դուք ինձ տեսնում եք հիմա, և դա ինձելից ցանքեր պահանջեց Լեռանց մորս անմիջական խորհուրդների ոչինչ չէի զարող անել «Հողի որդեր մի վեր, դրանք խանգարում են կատարի անին ԼԷկ ոտքի վրա մի թփի պոչը կթելի Դատ մի կեր՝ ճաշի ժամանակ հեղուկ մի խմիր Մի քայլիր քրափոսերի միջով...» Եվ այդպես շարունակ Էս իրավունք չունեի ազգելու դղապուս ապրող ճուտիկներին կամ միուս կենդանիներին Դուք գիտեք, որ ապրում ես ան դղակում, որը երևում է այստեղից Լի դա հաճախ այնքան Լլ ուրախ չէր Բագի գրոսանքները որը կատարում էի դղապի տիրոջ ու նրա որսորդական շան հետ, ևս միշտ սենակ Լի Էլ վերջապես, երբ փորձում էի գվարճանալ կամ մի ինչ որ գվարճալի բանի մասին մտածել մայրս հուսահատ գոռում էր Լի Է, կանքը ուրախ չէր Էվ նույնիսկ հիմա միգուգե ինձ չեք հավատա, բայց ես հետևում ես յու ապրելակարգին Լրապեզի չգիրանամ և չկորզենմ փնտրությունիս փայր ես ստիպված եմ ճիշտ սնվել, մարմնամարզություն անել ու սպորտով զբաղվել... Էվ չեմ խոսում այն երկար ժամերի մասին, որոնք նվիրում եմ հարդարանքիս

Ինչպես նկատում ենք այս հատվածի րնթերցողից ԼԷ Էմեն բարձր ոճի միջոցով սիրամարգին նմանեցրել է ինքնահավան, քնահան գեղեցկուհու հետ

Հեքիաթաշարուս Էնդինակը լեզվական ոճերի վամ ռեգիստրների միջոցով լուծում է նաև այլ խնդիրներ, ցույց է տալիս քույրերի՝ Դելֆինի և Մարինետի դաստիարակված և կյրթ լինելը Նրանք իրանց ծնողներին և մեծահասակներին

Ruzan Mirzoyan

SOME ISSUES OF EQUIVALENCE IN TRANSLATION OF
THE TALES OF THE PERCHED CAT BY MARCEL AYMÉ

Summary

The Tales of the Perched Cat by Marcel Aymé is a series of tales where the characteristic features of both the fairy and realistic tales are intertwined. These are stories where everyday life merges with miracle and leads the reader to a blissful world. In the process of translation we have tried to give solutions to various translation problems and to present the French writer in Armenian, remaining true to his style and manner of depicting the characters.

Key words: literary tale, tales of magic, realistic tales, language thinking, target language, translation equivalence, interdisciplinary, intercultural communication, literary and neutral colloquial style.

Անուշ Լալայան

ՀԵՔԻԱԹԻ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ
ԳՐԻՄ ԵՂԲԱՅՐՆԵՐԻ «ԶԱՐՄԱՆԱԼԻ ԱՇՈՒՂԸ» ՀԵՔԻԱԹԻ
ԹՈՒՄԱՆՑԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հ. Թումանյանի՝ որպես թարգմանիչ

Հեքիաթն արտագույն է ժողովրդի պատմական կյանքը, խառնվածքը, հոգևորությունը, հարուստ ու րազմաշերտ լեզուն՝ կն իրավագիտորեն հասարակ մ է ժողովրդական րանահյուսության ասենադավար ժանրը, քանի որ նախևառաջ գործ ունի մանուկ հասցեատիրոջ հետ:

Հեքիաթի մեծանուն վարպետ Հովհ. Թումանյանը, ուսումնասիրելով և մշակելով մեծաթիվ ժողովրդական հեքիաթներ, նոր շունչ է տվել դրանց: Ամռալ նյութն իր անհատականության պրիզմայով անցկացնելով՝ վեր է հանել ստեղծագործության թարեմած յոդմերը՝ դրանք նոր նշանակություն հաղորդել և վերաիմաստավորել: Ասվածը հատկապես ակնհայտ է Գրիմ եղբայրների թումանյանական փոխադրություններում (Թումանյան հեքիաթագրի և թարգմանչի աչքից չեն վրիպել որոշ ակնառու թերթ ուններ, որոնք մասամբ անմշակ և սասամբ էլ ազգային մտածողությանը խորթ լինելու արգասիք են): Հետևելով հայ ազգային մտածողության ավանդույթներին՝ Թումանյանը զատարում է թարգմանություններ, որոնք, սակայն, գրված են թումանյանական ձեռագրով:

Մշակվելուց հետո էլ հեքիաթը չի դադարում ժողովրդական լինելուց, սակայն իր վրա կրում է մշակողի կնիքը: Հեքիաթի մշակման ժամանակ, ինչպես նկատում է Թումանյանը, անընդունելի են անփութությունն ու անուշադրությունը: Մշակողը կատարյալ պատրաստվածությամբ ու պատասխանատվությամբ պետք է մոտենալ յուրաքանչյուր, անգամ աննշան փոփոխության, ինչը կարող է անվերադարձ խեղաթյուրել հեքիաթի համն ու հոտը՝ պատճառ հաղիսանալով նրա ոչ ճիշտ ընկալման համար:

Պատասխանատվությունը ժողովրդի, ստեղծագործության և ընթերցողի նկատմամբ կոկևր պատկվում է հեքիաթի թարգմանության ժամանակ երբ թարգմանիչը աշխատում է հասուն հեղինակի «հետ», սակայն փոքրիկ հասցեատիրոջ համար: Ստեղծագործության համամարդկային ժանր լինելով հանդերձ՝ հեքիաթը չի դադարում տվյալ ժողովրդին, ինչպես նաև կոնկրետ հազգեատիրոջը ընդդէմ առանձնահատկություններն առաջադրելուց:

Անդրադառնալով Թումանյանի փոխադրություններին՝ պետք է նշել, որ նա, փոփոխելով հեքիաթները՝ դրանք չի հեռացրել սկզբնաղբյուրից՝ պահպանել է դրանց ազգային առանձնահատկությունները՝ հղկելով և ընկալելի դարձնելով դրանք ընթերցողի համար:

Հեքիաթի թարգմանական առանձնահատկությունները

Ճիշտ թարգմանության հասարակ առաջնային է երկու «հեղինակների» երկխոսությունը ընթերցողի հետ: Տեքստի բոլոր բովանդակային և ռեալական

կողմերն ու հերոսները պետք է ծանոթ և ընկալելի լինեն: Տեքստի մշակման ժամանակ թարգմանիչը գործ է ունենում մանկական աշխարհայացքի ուրույն դրսևորումների հետ:

Հեքիաթի թարգմանության մեծագույն խնդիրը բնագրի զգազական աշխարհի համարժեք փոխադրությունն է, որի դեպքում չի տուժում ոչ բնագիրը, ոչ էլ թարգմանությունը:

Մեկ այլ բարդ խնդիր է ազգային և մշակութային ավանդույթների փոխադրումը թարգմանիչը գործ ունի արդեն երկու տարբեր մշակույթների հետ:

Յանկազաժ տեքստ միջակութային հաղորդակցության միջոց է թարգմանված տեքստն արդեն երկու տարբեր համակարգերի՝ ելքային և նպատակային մշակույթների պատկանող տարր է՝ Այն մեծ ազդեցություն ունի հասցեատիրոջ զգազական աշխարհի վրա, իր վրա կրելով ելքային տեքստի անմիջական ազդեցությունը: Մի կողմից հեղինակը ստիպված է «ստեղծել» նոր տեքստ՝ հարազատ սնվելով բնագրի բովանդակությանը և պահպանելով դրա ոճական և արտահայտչական առանձնահատկությունները, մյուս կողմից սակայն պապաս կարևոր չէ նաև թարգմանության ոճական մշակութային կողմը:

Հայտնի որոշ լեզվաբան և հեքիաթագետ՝ Լյուդիգեր Պրուպր ուսումնասիրելով աշխարհի մոտ 6000 հեքիաթներ, տարբերակում է դրանք ոչ միայն ըստ բովանդակության և սյուժեի, այլ նախնառաջ ըստ առանձին մոտիվների:

Թարգմանության պարագային էլ առանձնանում են փոփոխվող ասորոջական գաղափարներ (ինդինակը կարող է նոր տարրեր ավելացնել կամ հեռացնել դրանք բնագրից) և անփոփոխ մոտիվներ (Մոտիվները փոփոխումը բնագրի էլ կամայական բնույթ չի կրում:

Հեքիաթները նման կամ տարբեր են ոչ միայն ըստ մոտիվների, այլև ըստ հեքիաթի բաղադրիչ տարրերի տարբերությունների:

Համադրելով դասակարգման ութ տեսակները՝ Պրուպր ստեղծում է մոտիվների հերթականություն, որն ավաղ կիրառելի է միայն սահմանափակ թվով հրաշապա տում հեքիաթների համար:

Գործողությունների պրոպյան հերթագայությունը կիրառելի է Գրիմեդրամների «Ջարմանալի աշուղը» (*Der wunderliche Spielmann*) հեքիաթի և դրա բուսանյանական թարգմանության համար: Փորձենք այս հեքիաթի և դրա թարգմանության սերունդության հիման վրա պարզել թե արդյոք գործ ունենա թարգմանության, փոխադրության հեքիաթի մեկ այլ տարբերակի թե սկզբունքորեն այլ հեքիաթի ոճով:

Միևնույն հեքիաթի մասին ենք խոսում, երբ բնագրի և թարգմանության բոլոր կամ գրեթե բոլոր մոտիվները և բաղադրիչ տարրերը նույնն են:

Սրանով չի հեքիաթի սկիզբը, այլ տարբերակի սափն խոսում ենք այն ժամանակ երբ բնագրի և թարգմանության մոտիվներն և բաղադրիչ տարրերը նույնն են, և գործողությունների հաջորդականության մեկ կամ ավել տարբերություններ չկան:

Թարգմանող բոլոր կարող են քննարկել որպես սկզբունքորեն այլ հեքիաթ, եթե հորձողը փոխանցելի տրամաբանական ուսուցողականության սեփական լինելով լինում է կա, դրանց մոտիվների և բաղադրիչ տարրերի միջև էական տարբերություն:

Այս կանոնը բնականաբար չի կարելի դիտարկել որպես լիարժեքորեն չիրառելի բոլոր դեպքերի ուսմանը: Քիչ չեն հեքիաթները, որոնք առանձնազգել են բաղադրիչ փառն մեկ մոտիվի տարբերության պատճառով: Նույնաբանությունը հեքիաթ անհատական մոտեցում է պահանջում:

III. «Ջարմանալի աշուղը» հեքիաթի վերլուծությունը
Մյուսպիսով էթնոփորձենք ստվերուն շալ յասակարգման վերլուծել «Ջարմանալի աշուղը» հեքիաթը, կատանանք հետևյալ պատկերը:

1 Հերոսը լրում է տունը

Es war einmal ein wunderlicher Spielmann, der ging durch einen Wald mutterselig allein und dachte hin und herf. (Brüder Grimm 1964: 48)

Ի՞նչ աշուղ է լինում՝ Օրերից մի օր էս աշուղը մենակ վեր է կենում գնում անտառը մնալառում դեռ է մնաժում, դեռ է մնաժում, մինչև որ մնաժելու քանը հասնում է (Հ. Թումանյան 1985, 207)

Բովանդակային տեսանկյունից բնագիրն ու թարգմանությունը նույնական են: Եթե անտեսենք քերականական, բառապաշարային և ոճական տարբերությունները՝ ապա երկու հեքիաթների մոտիվները հասարձակ կարող ենք նույնական համարել:

2. Կա արգելք հերոսի համար

Աշուղը ընկեր է փնտրում, սակայն միայն վայրի զազանների է հանդիպում
Nicht lange, so kam ein Wolf durch das Dickicht dahergetrabi. 'Ach, ein Wolf kommt! nach dem trage ich kein Verlangen,' sagte der Spielmann. (Brüder Grimm 1964: 48)

Էս ձևի վրա անտառի խորքից վազելվազ դուրս է գալիս մի գեղ
— Ախ, գեղ... — հասնալում է աշուղը: — Բայց ես սրան չեմ ուզում... Ես գեղի հետ ինչ անեմ... (Հ. Թումանյան 1985, 207)

Այստեղ էլ ենք հանդիպում նման կամ նույնական մոտիվների:

3. Հայտնվում է չար հերոսը:

Բնագրի և թարգմանության միջև տարբերությունն արտահայտվում է հենց այս կետում: Բնագրի դրական հերոսը թարգմանության բազասական հերոսն է: Սա ընկալելու համար նախ պետք է հասկանալ և տարբերակել բնագրի և թարգմանության դաստիարակչական արժեքների անհամապատասխանությունները:

Այս կետը գործողությունների տրամաբանական հաջորդականության վերջին կետն է: Բայց միայն բնագրի համար: Թումանյանական փոխադրության և ազգա տարբերվում է բնագրից:

'Endlich kommt doch der rechte Geselle,' sagte der Spielmann, 'denn einen Menschen suchte ich und keine wilden Tiere.' (Brüder Grimm 1964: 51)

— Ես մարդ էի որոնում, ոչ թե վայրենի զազաններ: (Հ. Թումանյան 1985, 210)

Բնագիր հեքիաթի պատգամը հասկանալի է մարդուն ընկեր կարող է դառնալ միայն մարդը: Վայրի զազանը վաղ թե ուշ ցույց կտա իր զազանությունը, նա մարդուն նման չէ:

4. Հերոսները հանդիպում են իրար

Ei, du lieber Spielmann, was fiedelst du so schön! (Brüder Grimm 1964: 48)

Էդ ինչ լավ ես նվագում, վարդեր: (Հ. Թումանյան 1985, 207)

Հատկանշական է, որ թե ընտրում թե թարգմանության մեջ բոլոր վեղանքները բոլոր կերպ են ասպարեզ գալիս: Թեև գալիս, աղվան ու նապաստապր որպես վաղ թի զազաններ բնավ էլ նման չեն, բայց հեքիաթում նույն գործառնություն են կատարում բոլոր երկու էլ խոսքերով են աշուղի մարդու ճանապարհին: Թարգմանության մեջ, սակայն, նրանք նաև աշուղի զոհերն են:

Մոտիվները նույնական են իրենց բովանդակությամբ և ձևով:

5 Չար հերոսը փորձում է խաբել

Այս կետում հանդիպում ենք ծայրահեղ հակադրության: Թարգմանության այս մոտիվը բոլորովին նման չէ բնագրի համապատասխան մոտիվին: Բնագրի

Բանալի բաներ՝ մանուկ ընթերցող, արևելյան միաձեռնակերպ, դիպիշար, դիպիշարային փարեր, աղբյուր փերաք, բնագիր փերաք, հերիաքի կզի, դիմարկադով, արևելյան միաձեռնակերպ

Anush Lalayan

**РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ ВОСТОЧНЫМИ И ЗАПАДНЫМИ МОТИВАМИ
НА ОСНОВЕ СКАЗКИ «ЧУДАКОВАТЫЙ МУЗЫКАНТ» БРАТЬЕВ ГРИММ
И ПЕРЕВОДА О. ТУМАНЯНА**

Резюме

В статье рассматриваются различия между мотивами и мотивными элементами сказки «Чудаковатый музыкант» братьев Гримм и перевода указанной сказки О. Туманяном. Исследуются особенности перевода на мотивном уровне сказки. Интересно, что О. Туманян при переводе обогащает оригинальный текст новыми элементами, свойственными восточному мышлению, при этом сохраняя дух германской сказки, совершенствуя и делая ее более доступным для восприятия армянского детского читателя.

Ключевые слова: мотив, детский читатель, восточное мышление, перевод, исходный текст, оригинальный текст, дух сказки, классификация, западное мышление.

Anush Lalayan

**THE DIFFERENCES BETWEEN EASTERN AND WESTERN MOTIFS IN
HOVHANNES TOUMANIAN'S TRANSLATION OF THE WONDERFUL MUSICIAN
BY BROTHERS GRIMM**

Summary

The article puts forward the differences between the motifs and motif elements of the tale «The Wonderful Musician» by Grimm Brothers and its translation by Toumanian. These disparities serve as a basis for the classification of the original text and its translation. The enrichment of Toumanian's original text with motifs peculiar to eastern mentality is especially of great interest, it does not deviate from the German spirit of the tale at the same time making it apprehensible for the Armenian child reader.

Key words: Child reader, Oriental mindset, motif, motif elements, translation, original text, source text, spirit of the text, classification, Western mindset.

Ani Kojoyan

**CURSING AND CURSES IN EARLY MODERN ENGLAND:
THE OLD WIVES' TALE AND THE THREE HEADS IN THE WELL**

Curse and *cursing* are widely disputed terms within anthropology. To curse means to wish or invoke to harm to another by means of another agent (Britt 2011: 110). The Oxford English Dictionary defines the noun *cursing* as follows. "The utterance of words which consign to spiritual and temporal evil: the vengeance of the deity, the malign influence of fate, malediction, imprecation, damning, the formal pronouncement of an ecclesiastical curse or anathema, excommunication, imprecation of evil, the profane use of imprecations in hatred or evil temper, blasphemy" (OED, <http://www.oed.com/view/Entry/46145>, accessed 17 Jan. 2014).

People swore, blasphemed and cursed in both pre-Christian pagan and in Christian eras, and it was believed that it was possible for one person to do harm to another one by the expression of abusive and hostile words (Thomas 1971: 502). John Winkler distinguishes between the following types of curses and spells: curses against rivals, curses to separate couples, to cause a downturn in a business, and spells to attract a lover (Winkler 1990: 94). In the ancient world it was also a common practice to curse, or bind an enemy or rival by writing an incantation on a tablet and dedicating it to a god or spirit. These curses or binding spells were known as 'defixiones'. They were applied in every aspect of ancient life: theatrical competitions, judicial proceedings, love affairs, business rivalries, and the recovery of stolen property (Gager 1992: 40-2).

The effectiveness of a curse was another matter of dispute. The source of the existing belief in the effectiveness of cursing was not in theology, but in popular beliefs and views. The general populace believed that if the curser's anger was justified, for example if the curser was unjustly treated, then the chance of the curse to be effective was great, whereas unprovoked and unjustified curses would damage cursers themselves (Thomas 1971: 505-10). In addition, it was believed that it was mostly the poor and the injured whose maledictions and abusive words took effect.

There was also another type popular in that period, curses based on "patriarchal authority" (ibid.). In contrast to being blessed for good behaviour, children were cursed by their parents because of their undesirable behaviour. Interestingly, on the boundaries of such kind of cases, the notions of blessing and cursing become interconnected, which becomes even more visible in the context of fairy tales.

The next type and the most widely spread one is the beggar's curse – the fatal curse and spell upon those who refused donations (ibid.). On this basis, it was believed that it was the injured ones who were too weak to avenge themselves and therefore, called upon supernatural powers for help. Thus, within such interpretations, a curse becomes an aggressive verbal expression not only of anger, but also of weakness.

The seventeenth century was marked as a period of significant religious and cultural changes. Under religious pressure of new institutions, views on cursing underwent changes.

and curses acquired new connotations and overtones (Britt 2011: 113). They were displaced or reframed, as it was the case of the general sentence of excommunication, or they were marked as illicit or superstitious acts. For example, ritual cursing was not popular among Protestants, whereas popular forms of cursing were still being circulated, especially the one used as a means of power by weak and vulnerable members of society. Thus, during the early modern period the act of cursing took multiple forms – divine or human, ritualized or spontaneous, licit or illicit, powerful or ineffective. Though different in the spheres of functioning, curses share certain common features with each other. Thus, all curses imply the invocation of harm to some person or thing through the use of hostile words: they are a 'genre of verbal control' and a triangular relationship can be noticed in the cursing act between the individual, the object of the curse and the agent of the curse (Danet 1992: 134).

Cursing was an extensively spoken and circulated topic not only within the Early Modern English society but also in Early Modern English drama. Many plays present passages full of obvious or hidden instances of curses and cursing.

Fairy tales are another literary genre that suggests a context which abounds in passages with curses. The article discusses the topic of the curse and cursing in one of the Early Modern English plays – *The Old Wives' Tale* written by George Peele – in close comparison to one of the most famous fairy tales *The Three Heads in the Well*, the latter belonging to the cycle of tales known as *The Kind and the Unkind Girls*, classified as AT 480 in the International Folk tale Catalogue. The article will mainly focus on different occasions of curse manifestation, their dramatic effects and functions. The present article also brings together another interesting theme – the Early Modern English Drama and the folklore. And though study of folk literature is a relatively new discipline, scholars have begun recently to investigate the links between early modern drama and folklore to a much greater extent (Lamb 2006: 10–26). In turn, folktales often preserve narratives and ideas which allow us to interpret play texts which might be otherwise challenging to decode. In this sense the fairy tale *The Three Heads in the Well* is an important key for decoding the play *The Old Wives' Tale*.

In order to be able to understand how the fairy tale and Early Modern English plays are connected, it is worth drawing attention to some details connected with the development of a fairy tale tradition. In the early modern period in some European countries, the elaboration of literary fairy tales began to develop very quickly. One after another pieces of oral tradition started to be reproduced and documented by the early collectors and writers of fairy tales such as Giovanni Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault, Jean de Maillay (Zipes 2001: 869–901). However, in the early modern period, England did not develop fairy tales as a separate literary genre. Many different arguments are in favor of this claim. Jack Zipes argues that the Puritan intolerance toward fairy tale amusement did not allow developing literary fairy tales in Early Modern England, by declaring fairy tales 'sacrilegious, heretical, dangerous and untruthful' (ibid.). However, these opinions around the topic remain highly disputable as there is not enough evidence provided to support such arguments. And though it took time for the literary genre of fairy tales to develop and flourish in England, one thing remains undisputable and definite: the ancient motifs of oral folklore tradition were already adopted by Early Modern English dramatists in such works as *The Faerie Queene*, *The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream* and *The Alchemist* (Zipes 2001: xvi). This tendency was thoroughly discussed and presented in recent scholarly works by Adam Fox and Mary Lamb. And among the works that abundantly used the folk and fairy tale motifs is Peele's romance comedy *The Old Wives' Tale*, in which Peele included many

mixed elements from classical myths and folklore. As Marina Warner elucidates: "Peele's play marks a moment in England when such a tale or tales turn into drama, when oral fairy tales become fixed in print as popular entertainment" (Warner 1995: 14).

The quarto of *The Old Wives' Tale* appeared in 1595. For more than 200 years the author of the work *The Old Wives' Tale* was considered anonymous, and it was only in 1782 that the name of George Peele appeared on the title page of the work. In his work, Peele uses a dramatic device of a play within the play, thus presenting the story with many subplots. Some narratives and motifs of distinct tales from the oral tradition were found in the play.

The story begins with three travelers who are lost in the forest. Then they are found by Clunch, the smith, who takes them to his house, where his wife Madge starts to entertain the lost travelers. As previously mentioned, one of the subplots is based mainly on the folk tale motif known as *The Three Heads in the Well*. Before analyzing appropriate curse moments in the play, the corresponding passages from the tale will be introduced and discussed.

It is important to note that the tale itself carries many components from the well-known legend of a beggar's curse tradition which was popular since the seventh century up to the early modern period all over Europe. The tale was firstly documented in England in 1890 as *The Three Heads in the Well* by Joseph Jacobs. However, the theme and oral motif of this tale was part of the earlier oral tradition. This tale is about two girls, one who is kind and beautiful, whereas the other is unkind and ugly. According to their characters and behaviour, one of the girls is blessed and rewarded, while the other one is cursed and punished. In *The Three Heads in the Well* a kind girl, while seeking her fortune, meets an old man and gives him food and water. After treating this old man properly, she receives a good piece of advice which helps her in her further adventures. The corresponding passage from the tale reads as follows:

...she saw an old man ... who said: "Good morrow, fair maiden, whither away so fast?"
"Aged father," says she, "I am going to seek my fortune." "What have you got in your bag and bottle?"
"I have got bread and cheese, and beer. Would you like to have some?"
"Yes," said he, "with all my heart."
He gave her many thanks, and said: "There is a thick thorny hedge before you... take this wand in your hand, strike it three times, and say, 'Pray, hedge, let me come through,' and it will open immediately; then you will find a well and there will come up three golden heads... whatever they require, that do (Jacobs 1993: 219).

Later, when three golden heads in the well ask her to comb them, she treats them again very kindly and gets corresponding rewards and her final reward in terms of a marriage with a prince.

Then said the heads one to another: "What shall we weild for this damsel who has used us so kindly?"
The first said: "I weild her to be so beautiful that she shall charm the most powerful prince in the world."
The second said: "I weild her such a sweet voice..."
The third said: "...I'll weild her so fortunes that she shall become queen to the greatest prince..." (Jacobs 1993: 220).

Correspondingly, the ugly and unkind girl, who refuses to give food to the old man, shows her bad temper and shrewish tongue and also does not fulfill the three heads' requests, is cursed by the old man and punished severely by the three heads.

Whereupon the heads consulted among themselves what evils to plague her with for such usage

The first said: "Let her be struck with leprosy in her face."

The second: "Let her voice be as harsh as a cornrake's."

The third said: "Let her have for husband but a poor country cobbler" (Jacobs 1993:220)

Thus, the honest girl performs gently the tasks and is blessed and rewarded for her service, whereas the ugly girl refuses and receives her curse and punishment.

In the passage discussed above, the narrative of rural beggar who asks for food does not reveal its socio-historical witchcraft background. Moreover, in this particular context of the tale, the act of asking food should be understood metaphorically. In fact, while asking drink or food, the beggar wants to test the girl; hence providing alms symbolizes the protagonist's good manners, while the refusal stands for the antagonist's bad manners. Moreover, the unkind girl's refusal is more stressed through her rude manner of talking. The tale is didactic, presenting the rewards for good behaviour and the penalties for the bad one.

In the context of the fairy tale, the old man's blessing is obviously disguised in the words 'he gave her many thanks', whereas in the case of cursing the unkind girl, the old man's curse is more explicit 'evil fortune attend thee'. In later episodes, blessing and cursing are materialized through rewarding the kind girl, and punishing the unkind girl.

It is important to note that the cursing and blessing mechanisms turn into powerful plot devices in the fairy tale. First, they push the plot of the tale forward. Secondly, the moral of the tale is expressed through them: if one is kind, generous and respectful, then they will be blessed and rewarded, if not – then they will be cursed and punished.

The play *The Old Wives' Tale* represents a romantic fantasy set. In the interwoven subplots of Peele's play, the corresponding passages present more interesting solutions for the curse and blessing episodes. Peele alters the narrative of the tale, re-arranges the roles, and the curse and blessing episodes.

Unlike fairy tale tradition where the old man tests the kind and unkind girls through asking food and water, and then correspondingly places a blessing and a curse on them, in the play the old man asks food from the future husbands of the heroines. Huanebango, the shrewish girl's future husband is the character who refuses to give alms to the old man, Erestus. Corebus, the sweet-tempered girl's future husband is the personage that gives alms to the old man, and in return is riddled with a prediction: 'He shall be deaf when thou shalt not see'. Thus, Peele also gives them a chance to be blessed or to be cursed. As for the girls, in the play they are only tested according to their speech and behaviour. It is important to note that in the play the fairy-tale curse and blessing undergo transformation: they are not explicitly stated but appear in disguise as a prediction.

Erestus. Yet give something to an old man

Huanebango. Huanebango giveth no cakes for alms

Corebus. ... father, here is a piece of cake for you

*Erestus. Thanks, son, but list to me.
He shall be deaf when thou shalt not see
Farewell, my son; things may so hit,
Thou mayst have wealth to mend thy wit
(The Old Wives Tales, 326, 330, 344-9)*

Thus, Peele divides the reason of cursing episodes into two parts. He introduces the notion that not only girls are important and active characters in the episodes of being cursed or being blessed but also their husbands have some role in it.

It is important to note that in the case of the fairy tale, it is the girl that decides to go and seek a husband. In the case of the play, it is the father of the girls, Lampriscus, that is interested in finding husbands for his daughters. Lampriscus is discontented: his trouble is that he has two daughters, one beautiful but noisy and ill-tempered, the other – kind, yet ill-faced.

*Lampriscus. ... I had a handsome daughter
She ... afflicts me with her continual clamours
As curst as a wasp ...
By my other wife I had a daughter so hard-favoured, so foul and ill-faced.
Erestus. ... Send them to the well for the water of life. There shall they find their fortunes
unlooked for.
(The Old Wives Tale, 229-34, 236, 240-245, 247-8)*

The old man helps Lampriscus to find husbands for his daughters. Thus, the marriage should be considered a reward for the girls' father too.

Interestingly, the notion of 'being curst' is also introduced in the speech of the unkind girl's father when he utters 'as curst as a wasp'. Wasp in its figurative meaning is "applied to persons characterized by irascibility and persistent petty malignity, especially to a multitude of contemptible but irritating assailants" (OED <http://www.oed.com/view/Entry/225996>, accessed 18 Jan. 2014). Moreover, the notion of being cursed is also revealed between the lines of the play and is applied through the expressions 'the Curst Daughter':

*Enter Zantippa, the Curst Daughter, to the well, with a pot in her hand.
(Ibid., 636)*

The passage below provides the episode where Zantippa, according to her behaviour, gets an 'appropriate' husband for her:

*Enter Two Furies ... lays HUANEBANGO by the well of life
Zantippa. Helike husbands grow by the well-side. Now my father says I must rule my tongue. Why, alas, what am I then? A woman without a tongue is as a soldier without his weapon*

*Head. Gently dip, but not too deep,
For fear you make the golden bird to weep.
Fair maiden, white and red,
Stroke me smooth, and comb my head,*

And thou shalt some cockell-bread

Zantippa. What is this?

'Cockell' callest thou it, boy? Faith, I'll give you cockell-bread!

She breaks her pitcher upon his head, then it thunders and lightens, and HUANEANGO rises up. HUANEANGO is deaf and cannot hear

(ibid., 658-675)

Ironically, Zantippa is satisfied with the husband she gets, since he cannot hear her shrewish tongue and ill words:

Zantippa. Whoop! Now I have my dream! Did you never hear so great a wonder as this?

Laugh, laugh, Zantippa! Thou hast thy fortune - a fool and a husband under one.

(ibid., 685-6, 695-6)

As for the sweet-tempered girl Celanata, she gets a blind husband, Corebus, who cannot see her ugliness but appreciates her good character. In addition, Celanata is also rewarded with gold: "A head comes up full of gold, and she combs it into her lap." (ibid., 720)

Thus, fairy tales might be a useful device in order to understand drama. The fairy tale has its own moral, which is explicitly revealed at the end of the story. As it has been shown in the above analysis, the moral is displayed through the acts of cursing and blessing. The acts of blessing and cursing are presented quite differently in Peele's work. They are not plot devices, but only episodic moments in the play. However, the moral that is revealed in these episodes also bears satirical and ironic overtones. In *The Three Heads in the Well*, the kind girl is beautiful, and after receiving a blessing becomes more attractive and charming, and marries a prince. Whereas the unkind girl is ugly, and after being cursed becomes more grotesque and gets a cobbler as her husband. The play moral, however, emphasizes the importance of generosity and kindness as the highest virtue: the generous, despite their physical appearance, will be treated correspondingly. And in contrast, if a girl is beautiful, she is not necessarily kind. The play moral, unlike fairy-tale moral, suggests compensation between deafness and shrewish tongue, blindness and ugliness. In the play, the line between reward and punishment is not so distinct as in the tale. Peele's dramatic adaptation of the folktale is valid in terms of the play without any reference to the tale itself. However, when his changes are considered in terms of the tale as it is known in oral tradition, his satirical intent becomes obvious (Adams 1963: 13-20). Nevertheless, Peele does not end his play with this episodic moral, but continues his stories, and finishes only "when dawns breaks, the night's spell is broken, table and stage are cleared, Peele's bewitching play ends."

Peele's play presented several subplots, one of which contained direct parallels with the mentioned tale which was popular in the oral tradition in that period. Interestingly, in the fairy tale, cursing functioned with blessing, i.e. the existence of the one presupposed the existence of the other. In the fairy tale, cursing and blessing were powerful plot devices and affected the realization of the moral of the tale. Whereas in Peele's play, cursing and blessing were accurately hidden between lines. Peele, while using the motif of this tale, altered the narrative and presented it in a more complicated way. He, unlike the 'author' of tale, does not end his story with cursing, punishing and blessing, rewarding episodes. The notion of being cursed was introduced only between lines and through such tropes as 'curst as a wasp', or "the Curst Daughter".

The fairy tale offers a logical, standard and linear end according to its moral; i.e. the beautiful and kind girl becomes more beautiful, and marries a prince, whereas the ugly and unkind girl becomes more grotesque in her appearance and marries a cobbler. Conversely, Peele chooses another destiny for his characters. He suggests his own way for the representation of the episodic moral. And there also is a satirical tone and ironical attitude in this context, a girl can be beautiful but still ill-tempered and impolite, and therefore be cursed, whereas a kind girl can be ugly, yet sweet-tempered and generous, and therefore be 'blessed'.

REFERENCES

- Adams, Ch. (1963). *The Tales in Peele's Old Wives' Tale* // *Midwest of Folklore*, vol. 13, 13-20.
- Britt, B. (2011). *Biblical Curses and the Displacement of Tradition*. Sheffield: Phoenix Press.
- Daniel, R., Bogoch, B. (1992). "Whoever Alters This, May God Turn His Face from Him on the Day of Judgment": Curses in Anglo-Saxon Legal. *The Journal of American Folklore*, vol. 105, 132-165.
- Gager, J. (1992). *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. New York: Oxford University Press.
- Jacobs, J. (1993). *The Three Heads in the Well* // *English Fairy Tales*. New York, London: Everyman's Library Children's Classics.
- Lamb, M. (2006). *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*. London: Routledge.
- Oxford English Dictionary* (2014). 2nd-3rd eds. Oxford University Press, online version: <http://www.oed.com>.
- Peele, G. (1980). *The Old Wives' Tale*, (ed. by Binnie, P.). Manchester: Manchester University Press.
- Thomas, K. (1971). *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Warner, M. (1995). *From Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Chatto & Windus.
- Winkler, J. (1990). *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York, London: Routledge.
- Zipes, J. (2000). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.
- Zipes, J. (2001). *The Great Fairy Tale Tradition: from Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York, London: W.W. Norton.

Ani Kojoyan

CURSING AND CURSES IN EARLY MODERN ENGLAND: THE OLD WIVES' TALES AND THE THREE HEADS IN THE WELL Summary

A curse is a vocalized wish or an expression of abusive and hostile words through which one tends to harm or hurt other people or things by some supernatural power such as a spell or a prayer, a divine or evil spirit, etc. Cursing was also an extensively spoken and circulated topic both within the early Modern English society and early Modern English drama. The article discusses the dramatic function of curses and the act of cursing in one of the early Modern English plays – *The Old Wives' Tale* by George Peele in reference to the folktale *The Three Heads on the Well*.

Key words: Curses, cursing, Early Modern England and English drama, George Peele, Joseph Jacobs, folktale, literary tale, intertextuality.

Ани Коджоян

**ПРОКЛЯТИЯ В ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ:
«СКАЗКИ СТАРЫХ ЖЕН И ТРИ ГОЛОВЫ В КОЛОДЦЕ»**

Резюме

Проклятия – это заклинания, которые вызывают несчастье или болезнь. В 16–18 вв. в Англии проклятие рассматривалось как магическое действие, направленное либо на причинение, либо желание причинения всяческих бед. Статья рассматривает некоторые драматические особенности и функции проклятия в контексте пьесы Джорджа Пила «Сказки старых жен» и народной сказки «Три головы в колоде».

Ключевые слова: проклятие, Елизаветинская драма, Джордж Пил, Джозеф Джакобс, народная сказка, литературная сказка, интертекстуальность.

Անի Կոճոյան

**ԱՆԵԾՔԸ ԵՂԻՍԱԲԵԹՅԱՆ ԱՆԳԼԻԱՅՈՒՄ.
«ՊԱՌԱՎ ԿԱՆԱՆՑ ՋՐՈՒՅՑՆԵՐԸ» ԵՎ «ԵՐԵՔ ԳԼՈՒԽ ՋՐՀՈՐՈՒՄ»**
Ամփոփում

Անեծքները հմայական խոսքեր են կամ արտաբերված ցանկություն, որ միտված են ցավ, վիշտ, հիվանդություն կամ կորուստ առաջացնելուն: Եղիսաբեթյան Անգլիայում անեծքները համարվում էին հմայության և կախարդության անբաժանելի և վտանգավոր տարրերից մեկը: Հոգվածում ուսումնասիրվում է անեծքի ժանրային դրսևումներն ու գործառնությունը Ջորջ Փիլի «Պատավ կանանց զրոյցներ» պիեսում՝ վերջինս համեմատելով նշված դարաշրջանում լայն տարածում ստացած «Երեք գլուխ քիտորում» ժողովրդական հեքիաթի հետ, որն ավելի ուշ գրական մշակման է ենթարկվել Ջոզեֆ Ջեյքոբսի կողմից:

Բանալի բառեր՝ անեծք, եղիսաբեթյան Անգլիա, վաղ ժամանակակից անգլիական դրամա, Ջորջ Փիլ, Ջոզեֆ Ջեյքոբս, ժողովրդական հեքիաթ, գրական հեքիաթ, հեղինակային հեքիաթ, միջդրամային անհայտություն:

**ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ
ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄՐՑՈՒՅԹԻ ՀԱՂԹՈՂՆԵՐԸ**

THE LAMENTING KITTEN

translated by Zephyr Batiklian

In the corner dark and damp,
With his eye-brows frowned and bent
I could hear the kitty cry,
So I had to ask him why?
— Tell me kitty, tell me why,
What is causing you to cry?
— Sure, I'll tell you why I cry...
Henry secretly came by,
Stole the yogurt and went by,
Now the grandma with the stick,
Blaming me for eating it
Searches me by yelling
"Hey! Catch the thief who got away
With my yogurt sweet and plain!
When I find him, he will pain!"
Feeling guilt hung over me
Tears run down and strangle me,
Look what Henry's done to me!
And with eye-brows frowned and bent
In the corner dark and damp,
Kitty cried there silently,
Hiding from his fate.

THE BEETLE SCHOOL

translated by Ashot Sargsyan and Alla Berberyan

One summer morning sunny and cool,
Beetle the Master opened a school
Under the oak tree assembled them all,
Insects that fly and insects that crawl.

"Study is key, Master Beetle declared,
Know what to like and what to beware.
What is around you, what is your food
What makes you sick and what does you good."

Beetle continued, "look at me now
Learn every day until you know how
Everything lives and everything tastes
Quick, settle down, no time to waste!

A is for Aster, Bluebonnet's B,
C is for Cherry, Dogwood is D...
Spider! Stop weaving, bad time to hunt
Take down the web and move to the front.

E is for Edible, F is for Fern...
Butterfly, this is important to learn
G is for Grass, Hydrangea's H
I am still reading the very first page!

I is for Iris, Juniper's J
K is in bark, and L is in Ley
June bug and cricket, stop making noise,
Pay close attention and keep up your poise.

M is for Mulberry, Nuts are for N
O is for Orchid and P for Plantain.
Honeybee, fruitfly, stop flying around,
Get your butts down and stay on the ground.

Q is for Quince, Raspberry's R
Boys, your behavior is going too far.

Class is soon ending, stay with me please
Sap starts with S and T is for Trees.

Look at how much you will learn in my school,
Flytraps are terrible, heartless and cruel.
Walnuts delicious, poisonous weeds..."
— I'd have some walnut! — I'd have some seeds!

"Nobody asked you what you would eat!
Noisy cicada, stay in your seat,
U — eucalyptus — wait, that's an E!
Bee, silence please, you are getting to me.

V is for Violet, Wasp starts with W,
Cricket, it also stands for "I am Warning you"
Why so unruly class become?
My head is so tired; my six legs are numb...

X is in flax, although at the end
I've broken my pattern, no need to pretend,
Y as in Yellow, honeY and haY,
Z's in aZalea, that's all for today.

Go home and study, learn all by heart,
Show me some diligence, have a good start!
Snail, Tick, Grasshopper, Ant, Fly, and Flea,
Same time tomorrow, here you must be.

Under the oak tree, all summer through
Beetle the Master taught what he knew.
To Butterfly, Locust, all flying bugs
Joined by crawlers like ants, worms, and slugs.

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես

Պրակ 4, 2012-2013

VOSKÉ DIVAN

Journal of Fairy Tale Studies

Volume 4, 2012-2013

Գլխավոր խմբագիր՝ Ալվարդ Զիվանյան
Editor: Alvard Jivanyan

ՀՈՎ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ Տ ԻՆ-ՓԱՆԳԱՐԱՆ
Дом-Музей Овanesa Туманяна

ISSN 1829-1988

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝ «Հ. Թումանյանի թանգարան» ՊՈԱԿ,
Երևան, Մոսկովյան 40, հեռ. (010) 560021, (010) 516021:
Վկայական 03Ա058539, տրվել է 03.02.2003 թ.

Չափը՝ 70x100 ¹/₁₆: Տպագրությունը՝ օֆսետ:
Ծավալը՝ 11 տպագր. մամուլ:

Պատվեր 44

Տպաքանակ 250:

«ՈՍԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆՑԻ» տպագրատուն,
Երևան, Նոր Նորքի I զանգված, Ս. Մաֆարյան 11/1^ա

58՝ 14-19, 29-34, 76-80

128-135, 159-172

1191

